الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر
دار الكاتب العربي



كيف تقرأ صورة ؟

لغة الشكل الفني

تأليف : محسن سليمان

اهداءات ٢٠٠١

المكتبة الثقافية
جامعة حرة
٢٣٨

كيف تقرأ صورة ؟

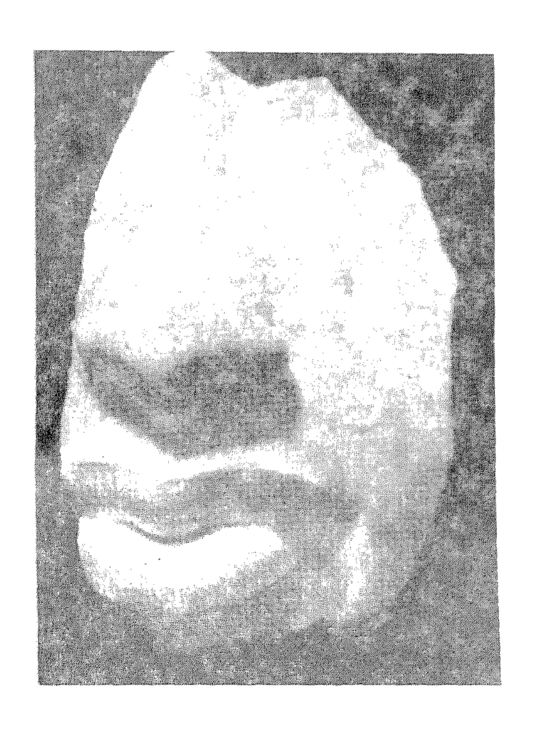
لغة الشكل الفنى

تأليف : حسن سليمان

الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر
١٩٧٠

الى ..

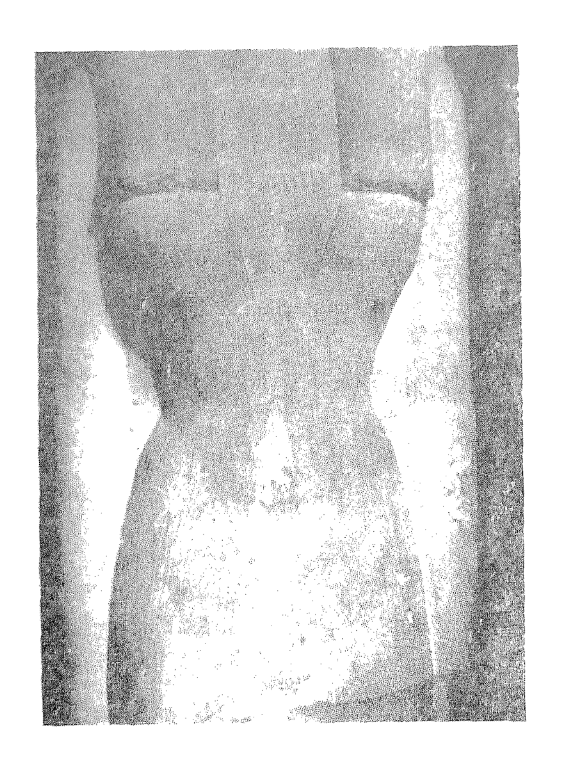
حيرة قد تمتلك الانسان أمام أعمـــال فنية كبيرة ، فلا يكفيه حبه لها ، دون ادراك سرها ، كحيرة الانسان بالحياة .



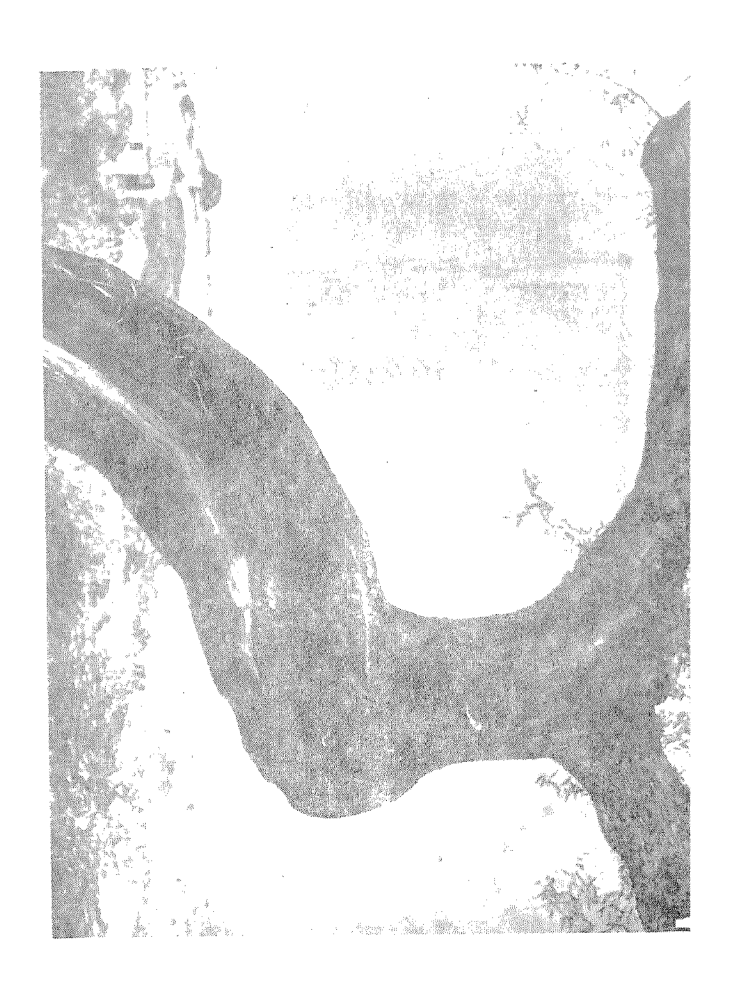
نلمس الحيـــاة . فنخشى عليهـــا . نســـتوقفها
ونستبقيها ... شيئا ملموسا بين أيدينا ...



(جذع امرأة من الفن المكسيكى القديم)



V





(هنجاج للفنان ارميتاج)

حول لغة الشكل

ليس بالأمر الهين ، تناول الكتابة حول لغـــــــة التشكيل . وتفهم أبعاد منطقها ، لأن الأمر هنا ، كما فى كل ما يتعلق بمداركنا للفن ، وحقيقتـــه ، يتطلب أول ما يتطلب أبعادا حقيقيـــــة للحس والادراك ، وتمييزا فى الفهم .

ومنذ عشرين عاما ، تناول هربرت ريد هــــــذا الموضوع خلال أحاديث له ، كتبها للاذاعـــة البريطانية ، وكانت افكاره هذه هى الأساس الموضوعى ، الذى تناوله فى كل ما كتب بعـد ذلك . واننى اذ أقدر أهميته كناقد وأستاذ كبير ، الا اننى ـ بعد هذا الوقت ـ أقول ان آراء هربرت ريد قد أدت دورها بالنســـبة للفن والتاريخ ، وانهـــا أصبحت الآن من كلاســيكيات القرن العشرين ، الأمر الذى لا يمكننا من الاعتمـــاد عليها فى تفهم الفن ، أو جعلها أسسا يبنى عليها الفنان أو الناقد عمله .

ان حقيقة العمل الفني ، وتنـــاول العناصر التى

يتعامل معها الفنان لابداع صـــوره ، تعتبر ثابتة فى كل عصر وفى كل مكان ، ولكن تحليل العمل الفنى ومناقشة بنائه ، بل تقييم الفن ذاته انما هو الذى يختلف من عصر الى عصر ، ويتبدل من حين لآخـر ، وذلك تبعـا لتغير المفهوم الانسانى وكذلك لتغير الاتجـاهات الفكرية التى لا تشكل أساسا للفن وحده بل للمجتمع بأجمعه .

ونترك هربرت ريد مقدرين فضله . ونأخذ ناقدا آخر كان وجـوده معوقا للفن فى انجلترا ، رغم تمـكنه من صـنعة اليراع واللعب بالكلمات ، هذا النـــاقد هو رسكن ، الذى تحمل اتجاهاته الفكرية كل جمـود العصر الفيكتورى . وهو ان كانت آراؤه لها مكانتها عند الانجليز، فانها بالنسبة للفن والانسانية كانت من الأمـــور التى لا يمكن أخذها على أنها قضايا مسـلم بهـــا أو قـــوانين مخلدة ، أو اعتبارها كداعية لمنهج من مناهج نقد الفن .

أما فى فرنسا فنجد أن كتابات أوزنفا ، وما لرو التى أحدثت ضجة فى النصف الأول من القرن العشرين ، كادت أن تصبح قديمة . فلقد انحصر الآن اهتمام الفنان بأشياء كانت مستترة وراء محاولة الفنان الدءوبة لمحـاكاة الطبيعـــة .

وعلى كل لن نناقش العناصر المكونة للعمل الفنى كلا على حدة كمـا فعل هربرت ريد أو غيره ، ولن نكون غامضين كالمحدثين من نقاد الفن .

... بل سنبدأ من نقطة صراع المتناقضات فى العمل الفنى . هذه النقطة لم يتعرض لها هربرت ريد أو غيره الا حينما ناقشوا ملمس الصورة . فتناولوا ذلك فى أسطر قليلة . فلن يدرك أهمية هذا الأمر أو العامل سوى الفنان والقليل من النقاد الذين يمارسون الفن .

لنبدأ من نقطة بسيطة وعميقة فى آن واحد ، الا وهى أن لكل عمل فنى حياة خاصة تميزه عن الأعمال الأخرى . حياة تنتج عن الصراع بين العناصر المكونة للفورم بعضها وبعض وبين سطح الصورة المرسومة عليه . وخلال مناقشتنا لهذا الصراع سنتناول كل العناصر التى تبنى العمل الفنى .



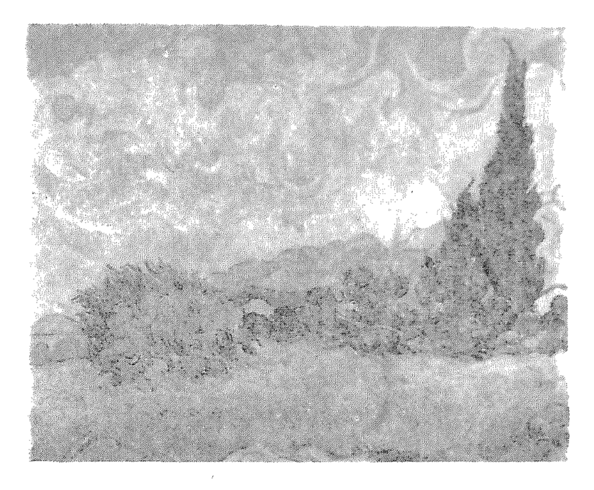
رقصة ريفية للمصور « بروجل »



(تمثال للفنان « مارتن رينر »)



(تصوير فوتوغرافى لخصلات من الشعر)



(منظر للمصور « فان جوخ »)



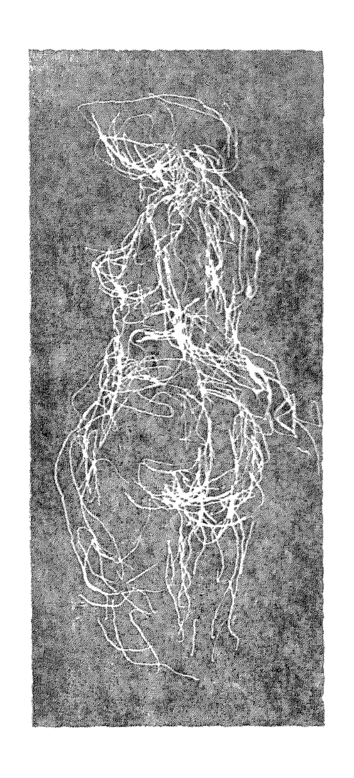
(متحف جوجنهايم للمعمارى «فرانك لويد رايت»)



منظر طبيعى للفنان ((ميلان فينار))



(رسم للفنان جوتوزو)



مدخل إلى عنصر الصراع في العمل الفني

كل عمل فني يحتوى على مفهوم باطنى قائم بذاته . كيان يبنى على الهام الفنان وعلى اقترابه من المجهول وعلى ثقته فى نفسه ، وعلى حماسته للحياة كانسـان . صراع هذه الأحاسيس المتباينة ، فى أعماق الفنان ، هو الذى يؤدى الى صراع المتناقضات بالعمل الفنى .

لماذا رسم الانسان البدائى ؟ لماذا يرسم الطفل ؟ لماذا يرسم الفنان ؟ يكتشف طفل يوما أنه جرح أو أهين، فلا يجد امامه سوى ورق وقلم . الفن هو العقار الشافى لجرح ينزف دائمـا . ألم تنزف دائمـا جراح الرجل البدائى من الحيوانات الثديية ، فكسا جدران كهوفه رسوما ، اما تطارده هـذه الحيوانات واما يطاردها ! ولم يعد الآن وجود لحيوانات ثديية يخشاها الانسـان .. واستمر الانسـان يرسم . صراعه يتجدد ، فهناك ما هو أشد ضراوة من الحيوانات الثديية . هناك ما يهدد أمنه وحريته . وما زال الانسـان يخشى المجهول ، وما زال

صراع الانسان من أجل الكمال قائما ، وان اتخذ صيغا وصورا مختلفة ، بالضبط كما اختلفت أساليب الفن . يحتضن كل عمل فى نسيجه صراعا وحركة تبنيان الحيوية الخاصة بهذا العمل . وان صادف ولم نشعر بهـــذه الحيوية في عمل فنى فمعنى ذلك أن الفنان تنقصـــه الخبرة ، أو الموهبة الكافية كى يخلق حياة على ســطح اللوحــــة . حيوية السطح هى فى الحقيقة نتيجة لكل صراعات الفنان المختلفة المتباينة . فالانفعالات دائمـــا تبحث عن وسائل للتعبير . والانفعـــال يقرر القالب التشكيلى للعمل الفنى . كما تعطي الحياة ، نفسهـــــا ، للعمل الفنى مقوماته . وتجاوبنـــا مع الصورة معناه أن أعيننـــا نجحت فى ربط الخطوط والألوان والأشـــكال ، والمساحات والكتل المرسومة ؛ ربطها بالحياة التى نحياها بصراعها . فالشكل الممثل على حقيقته ، نحوله فىمخيلتنا مختزلا الى قيم تجريدية . والمرسوم تحريديا نرجعــه ثانية الى حقيقته التى ألفناها عليــه ، بعبارة أخـــرى ، يوقظ العمل الفنى فى أعماقنا احاسيس مختلفة كالضيق، أو الراحة ، أو القسوة ، او الاسترخاء ، او الهدوء . كما يبعث فينا نفس الأحاسيس التى كانت تسيطر على الفنان ، أثناء خلقه العمل الفنى . فمثل هذه الانفعالات التى تحدد عمل الفنان ، يحفل بهـــا نشاطنا اليومى . والمقاييس التى بها امكننا تحديد نوع ودرجة الانفعال

كانت نتيجة لحياة الانسان الطويلة وصراعه . فتعرضنا لشتى الانفعالات من الغضب ، للكبت ، للاستكفاء . جعلنا نحدد معانى وحدودا لهذه المشاعر المتباينة . ومع رؤية صورة ، تعكس أعيننا لنا نماذج من تلك المشاعر . فرؤية فرع نبات فى الطبيعة ، ربما أعطتنا الاحساس بالدقة والنظام المحكم ، لكن ان رسم هذا الفرع فنان، حددته ثورة عارمة ، فلن نشعر فى صورته الا بالانفعال، على الرغم من أن بناء عمله الفنى ، سيكون قائما على علاقات شكلية دقيقة ونظام هندسى محكم . موهبة الفنان وتمكنه من صنعته هما اللذان يعكسان لنا عن طريق نسيج اللوحة ، أزمة الفنان التى يعانيها ، وموقفه الذى يتخذه . ولربما أعطتنا الشعور بالفوضى الشاملة، مجموعة نامية من الحشائش ، هذه الفوضى تنقلب لنظام واستقرار شامل على سطح لوحة يرسمها لنا فنان قرير العين . الازدحام فى الطريق ، واندفاع العربات ، يعكس لنا التوتر الذهنى ، الذى نعانيه فى عالمنا ، ومن مشاكلنا ، لكن ان رسم لنا هذا المنظر ، فنان سعيد فى حياته ، لن تكون لوحته سوى أغنية عذبة يعلن فيها سعادته ، للملأ كله . اذن فلغة الشكل رغما من أنها تبنى على الطبيعة ، وقوانين الحياة ، الا أنها لا ترتبط بالعالم المرئى ذلك الارتباط الساذج الذى يتوهمه البعض . ورغم ان حواسنا محدودة وقليلة الا أن ما نشعر به ، عن طريقها ، من أحاسيس ، لا يمكن حصره . وحينما

تمسح أعيننا سطح صورة ما ، فمعنى ذلك أن شحنة حسية تمس تكويننا الحسى من الداخل ، لنشعر بما تفعله بنا انفعالات مختلفة . فى هذه الحالة ، لا نرى الوانا وخطوطا فقط ، بل نشم رائحة ونسمع أصواتا ، ونحس بدرجات مختلفة من الحرارة . هذا ما يجعل للفن سره ، ووظيفته ، وحيويته ، وغناه . وبدون الصدق ، والاخلاص ، وعمق التجربة ، يعجز الفنان عن أن ينقل لنا أى حس . كما يفقد العمل الفنى عناصر تكامله ، ذلك التكامل المعبر عنه بصراع المتناقضات ، كما يفقد نسيج اللوحة حيوية الصراع الناتج عن صراع الفنان مع الخامة. فكل عناصر اللوحة من خطوط والوان وكتل ، لابد أن تنصهر فى بوتقة الخلق ، لتصبح طاقة من الانفعال الذى يحدد لنا بدوره ، ايقاعا ونغما ، نتتبعه بأعيننا على السطح المرسوم .

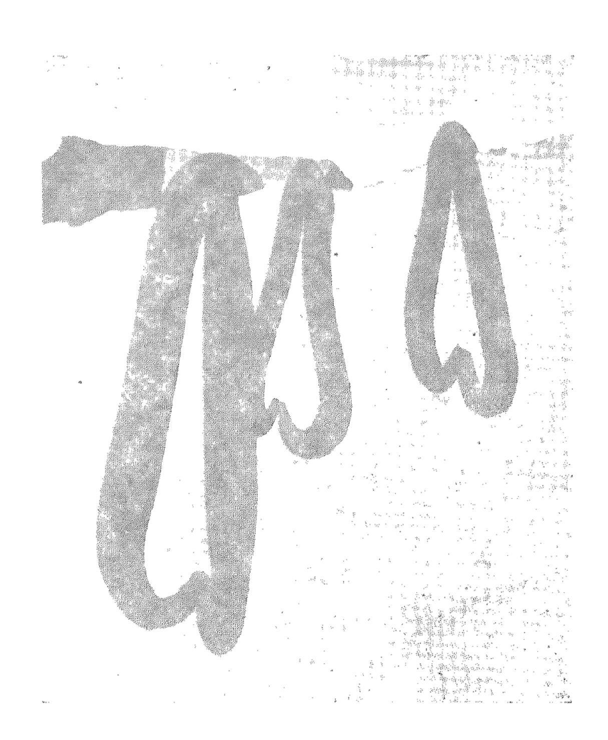
أحيانا تكون اتجاهات الحركة بسيطة على السطح المرسوم ، وواضحة ، وأحيانا تكون معقدة ، ومدغمة ؛ وتارة يكون العمل الفنى مقصورا عليها فقط مثل أعمال بعض من التجريديين ، الذين يذهبون الى أن لمسات الفرشاة أو بقع اللون هى التى تحدد اتجاهات الحركة نفسها .

ان عنصر الصراع يكمن ضمن العناصر التى تكون الشكل ، وانه من الأهمية بدرجة كبيرة ، فبدونه لا يحدث

أى تجاوب بيننا وبين العمل الفنى . انه حياة العمل الفنى · تنصهر عناصر الشكل بعضها مع بعض لتحدثه وهو العامل الوحيد الذى يجعل لعناصر الشكل وظيفتها وحيويتها ويبنى القوانين والعلاقات الدقيقة التى تؤدى يدورها مرة أخرى الى حياة العمل الفنى وتفصل بين الفن واللافن . ويحدث هذا نتيجة للدراسة الفنان الطويلة وممارسته لفنه ، ونتيجة لعمق صراعه وارتباطه الكلى والجزئى بالحياة والمجتمع الذى يعيش فيه . هذه العلاقات يصنعها لنا الفنان ، فنشعر بارتباطنا بالعمل الفنى من أول وهلة .

أحيانا ما يكون الفنان واعيا بها ، وأحيانا ما تأتى نتيجة لانفعال تلقائى ، لكنه يجب دائما ألا يفتعلها ·





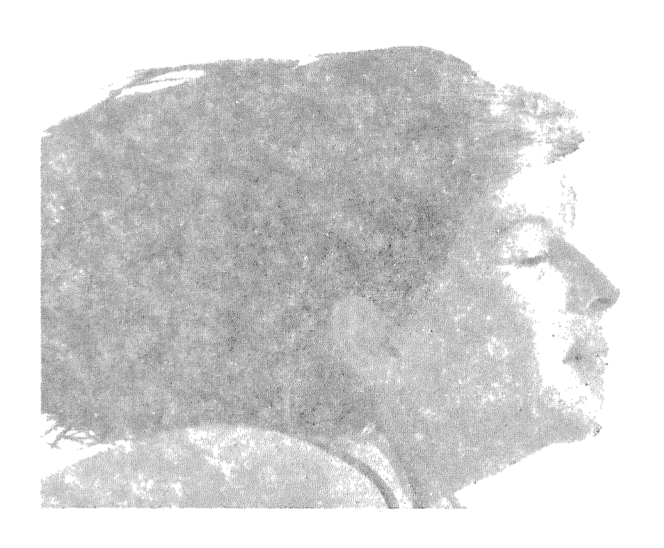
(تصویر فوتوغراف)



(تناسق واتزان فى الخط العربى)

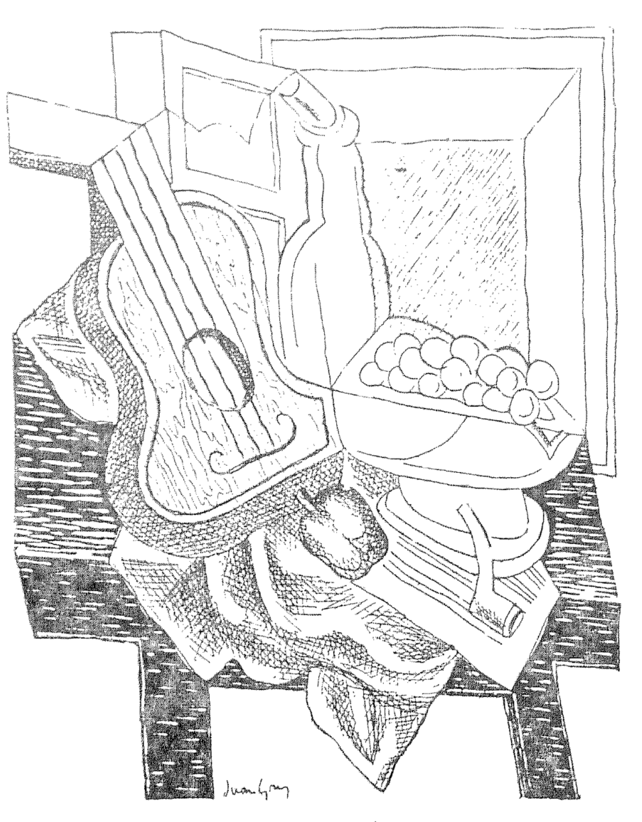








تصوير للرسام هارتنج



(رسم للفنان جوان جراى)

الخط والفراغ

أشعر أحيانا بالرضا عن كونى رساما · وأشفق على آخرين يعملون فى ميادين أخرى ، مثل الموسيقيين والمهندسين والمعماريين والكتاب المسرحيين . اشفق على ذلك الذى يظل انتاجه فى حاجة الى من يحمله الينا . أولئك الذين تظل كلمتهم حبيسة ، مختنقة الى أن تجد من يعلنها للملأ ، حية ، متألقة كما يجب أن تكون ·

فكرت فى ذلك الأمر ، وأنا أنصت الى قصيدة الأجراس التى كتبها ادجار ألن بو ، والتى تحمس لها بودلير فترجمها · وها هى ذى مارى ماركيه العظيمة تلقيها . القصيدة فى حد ذاتها من الأعمال الكبيرة . عبقرية بودلير وسيطرته على موسيقى اللغة الفرنسية مكنته من أن يجعل منها قمة شامخة من قمم الشعر الخالدة .. الا أن ما صنعته مارى ماركيه بالقائها هذه القصيدة يفوق كل وصف · انه شىء لا يمكن وضعه فى نطاق فن · أنت فى حيرة ازاءه · هل هو شعر ؟ هل هو موسيقى ؟ هل هو القاء ؟ هل هو تشكيل ؟ وتظل تتساءل

هل ؟ وهل ؟ فالكلمات تنطلق مدوية ومجلجلة لتتكاثف فى فراغ الحجرة ــ تسيطر عليك · تأخذ بتلابيبك ، لتعبر بك حدود أى فن · تعبر بك حدود الزمان والمكان ، فاذا بك جزء من القاء مارى ماركيه ، والكلمات جزء منك . ويكف صوت مارى ماركيه والكلمات مازالت عالقة فى فراغ المكان ، صداها ما زال يطن فى أذنك وتشكيلها الموسيقى يسيطر على أعماقك .

تقول الأسطورة اليونانية ان الكلمات تجمدت فى البرد ، وظلت معلقة فى الهواء . لكن في الحالة التى نتحدث عنها هنا ، فحرارة مارى ماركيه هى التى جمدت الكلمات فى الفراغ . لقد استطاعت مارى ماركيه أن تزيد من قيمة القصيدة الخالدة ، اضعاف أضعاف قيمتها المحسوسة بالنسبة للقارىء . حتى أسائل نفسى ازاء هذا الالقاء من هو الأعظم ادجار الن بو أو بودلير أو مارى ماركيه .

ان حاولنا البحث والتمحيص ، لمعرفة المميزات التى مكنت مارى ماركيه من الارتفاع بقيمة هذه القطعة الى درجة الاعجاز ، فسنصل الى أن هذه السيدة العظيمة لا تملك فقط موهبة التمثيل الدرامى ــ المسرحى ــ بل تملك القدرة الانفعالية على اعلان الكلمة المكتوبة للحياة كلها . ان مارى ماركيه تلعب بدرجات صوتها وطبقاته كما يلعب الحاوى بالأشياء . ان لها

المقدرة على النطق بالكلمة متلائمة موسيقاها مع دلالتها ومعناها · فقدرتها على اضـــفاء كل القيم التشكيلية على الكلمات حين النطق بها أمر يصل الى الاعجاز .. لكن ما المقصود هنا بعبارة « قيم تشكيلية » للكلمة ؟ هـــل يمكن أن يكون للكلمة وزن وأبعاد ودرجة ومجال تتحرك فيه ، وحدود ، وشكل ؟؟ أجل . فأنت تشعر مع مارى ماركيه بكل هذا وتظل الكلمات معلقة فى الفراغ ، يطن صداها فى أذنك .

***

ينساب الصوت عبر الصمت ، أو يتكسر ، بالضبط كما ينساب الخط فى الفراغ · ولكى تتضح لنا الصورة ، نترك مارى ماركيه ، جانبا ، الى مثال آخر . نحن نعلم أن العازف يتقيد بحرفية الجملة الموسيقية المكتوبة ، أثناء العزف . ورغما عن هذا تختلف طريقة أداء عازف ما ، عن آخر . وهكذا يمكننا تقرير ان كان العازف يؤدى المقطوعة أفضـــل من غيره ، أو أنه يصلح لأداء أعمـــال موسيقى آخر ، او يملك ترجمة موسيقى مرحلة زمنية معينة أفضل من الآخرين . لننصت الى آلة موسيقية ولتكن « التشلو » . نحن نجد النغم ينساب بليونة ؛ منخفضا ومرتفعا ، مثلا كأداء العازف الفرنسى «نيفارا» . أو يندفع متكسرا كعزف « ميناردى » الايطالى · وكذلك ينســـاب الخط ، وينحنى فى الفراغ ، بمرونة ، أو يندفع

متكسرا ليقتحم الفراغ . ولو دققنا فى انصاتنا جيدا لوجدنا أن أداء « نيفارا » تحدده العلاقة الزمنية بين الدرجات العالية والدرجات المنخفضة . هذه العلاقة الزمنية هى كذلك التى تحدد الايقاع فى الخط الذى ينساب بحرية وليونة . فالايقاع فى مثل هذا الخط، تحدده العلاقة بين الأجزاء المرتفعة منه والأجزاء المنخفضة . أما فى حالة « ميناردى » فالذى يحدد أداءه، هى اللحظات التى يصمت فيها ليندفع باللحن ثانية . بالضبط كما تقوم العلاقة بين نقط الارتكاز فى الخط المتكسر بتحديد نوع الايقاع . اذن فكما ينساب اللحن ينساب الخط متثنيا فى تؤدة وحنان ، أو يتكسر فى عنف، ويرتكز ليندفع ثانية . طورا يسير حثيثا ، خفيضا على سطح الورقة ، كاللحن الحالم وتارة يندفع هائجا ، مائجا كالموج الثائر . وكلما كان الخط يملك حيوية الحركة والحياة الكامنة ، فانه يتخطى بك حدود الورقة المسطحة: أى بعدى الورقة ، الطولى والعرضى . فاذ بهذه الورقة فراغ لا نهائى ، واذا الخطوط عالم تجوس فيه. والحقيقة أن المشاهد دون أن يشعر ، تجوس عيناه مع الخط . يستكشف علاقاته وارتفاعاته وانخفاضاته ، سكونه وحركته ، اندفاعاته ، ونقط الارتكاز فيه . أى بكلمة واحدة تجوس العين مستكشفة نغمه وايقاعه ، ثم تقرر بعد ذلك أن كانت العلاقات الخطية منسجمة أم لا . ونحن حين نقول الخط ، فمعنى هذا اننا نقصد جميع

أنواع الخطوط ، سواء كانت مستقيمة أو منحنيـــة ، وسواء كانت منسابة ، أو حادة ومتكسرة . وليس معنى ذلك أن الخطوط تنفصل بعضها عن بعض فى تقسيمات مختلفة . فعلاقة الخطوط المتباينة بعضها ببعض هى التى تكون وتحدد البناء التشكيلى للصورة . على كل فالخطوط يجب أن تؤخذ على أنها اتجاهات لقوى تتقاطع فى نقاط لها اهميتها . فالخطوط التى تتعـامد بزوايا قائمة تصنع حالة من السكون والاستقرار . أما الخطوط التى تميل وكأنها تتحدى بعضها ، وتتحدى أربعـــة أضلاع الصورة ، فتقسم لنا المساحة المرسومة الى مساحات منحرفة عن بعضها وتجـاه بعضها . وهى دائمـا تعطينا الاحساس بالحركة وكأن الورقة الساكنة فراغ تتحرك فيه هذه الخطوط وتندفع جيئة وذهابا .. وتدرج الخطوط من الارتفاع الى الانخفاض ، والعكس ، داخل وخارج هذا الفراغ ـ نقصد فراغ الورقة ـ هو الذى يعطينـــا الاحساس بتلاشى الحجـــوم داخل الصورة ، واندفاعها نحونا خارج اطار الصورة .



حين يضع الرسام يده على الورقة البيضـاء كى يرسم ، فهو حينئذ يكون قد بدأ يرى السطح الأبيض للورقة ، برؤية جديدة وبطريقة أخرى . تتحول الورقة

البيضاء بالنسبة له الى فراغ أبيض يمكن النفاذ منه . تتحول من ورقة نظيفة مسطحة الى فراغ شاغر · عالم من ضوء غير شفاف يمكن للأشياء أن تتحرك خلاله ولكن لا يمكن لنا أن نرى الأشياء من خلاله . ويعلم الرسام أنه حين يرسم خطا فوق هذا السطح — أو بالأصح خلال هذا الفراغ ، يعلم أنه يقتحم هذا الفراغ وينفذ خلاله · يعلم تمام العلم أنه يجب أن يسيطر على الخط ويسوسه . لا كسائق عربة يقودها فى أربعة اتجاهات فقط : الأمام والخلف واليسار واليمين ، بل كسائق طائرة تتحرك فى الفضاء ، وفى كل الاتجاهات الممكنة بما فيها الارتفاع والانخفاض · والخط فى هذه الحالة نقطة تنطلق فى مجال من الفراغ · والرسوم التى لا تشعرنا سوى بأبعاد المساحة المسطحة أرخص وأفقر وأقل شأنا من الرسوم التى نشعر أزاءها بانطلاقة الخطوط فى فراغها ، ونفاذها خلاله ·

أن الاحساس بالفراغ وأبعاد الأشياء ، شىء مهم بالنسبة لكل أنواع التصوير وليس لفن الرسم فقط · وسيان كون الصورة تجريدية أو أنها تمثل لنا حقيقة مرئية ، فلا بد من أن تشعرنا بالفراغ والاتجاهات التى تجوس فى هذا الفراغ .

وعن طريق احساسنا بالفراغ نلمس الجانب

الصلب في الوجود . نلمس الأبعاد والحجوم . ومع زيادة خبرات حواسنا نلمس الفروق فى المعانى ، وفي الحياة .

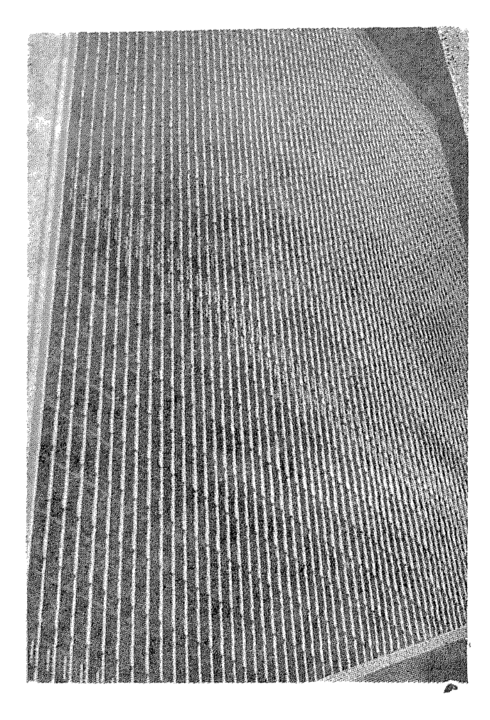
* * *

وحين ينظر الفنان الى رجل يجلس أمامه ، فهو لا ينظر اليه نظرة طالب الفن الذى يريد أن ينقل نسب الرجل وحركته بطريقة سطحية ، ولا شيء أكثر من هذا. انه ينظر اليه وفى رأسه حقيقة بسيطة وعميقة فى آن واحد ، ألا وهي : أن هذا الرجل كيان صلب . وأنه يشغل فراغا . وانه يتحرك وقابل للتحول . ويخضع للظروف المحيطة به ، كما أن فى استطاعته تغيير هذه الظروف . وهو كأى حقيقة له أكثر من سطح . ومهما كان الفنان صادقا ومخلصا فى نقل ما أمامه ، وفى ايجاده حياة على سطح الورقة ، فلن يعبر لنا سوى عن سطح واحد من أسطح هذه الحقيقة . وهو يعلم كذلك تمام العلم أن ما سيخلقه لنا فى فراغ الورقة البيضاء سيعبر بدرجة كبيرة عن ذاته ـ أى ذات الفنان ـ تماما ، كما سيعبر في نفس الوقت عن الشخص المرسوم . ويعلم انه بصراعه لخلق ذلك الكيان الذى أمامه وتجسيمه على الورقة ، يقترب رويدا رويدا أثناء رسمه من النموذج الذى أمامه ، حتى يصبح هو وما يرسم شيئا واحدا . الفنان نفسه ينطلق عبر ذلك الضوء المعتم ـ أقصد

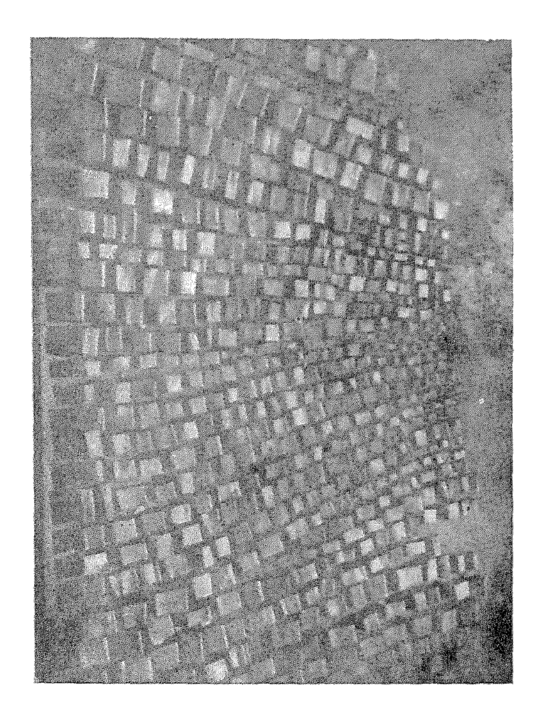
بياض الورقة ـ الفنـــان هو الذى يبكى ، وهو الذى يرقص ، وهو الذى يشدو ، وهو الذى يتصـــايح ، وليست الخطوط أبدا ، يشعر الفنان بصراعه فى الخلق، كأن النموذج الذى ينقله قد أصبح موجودا ، فى أعماقه وأن هـــذه الخطوط لم تعـد تعبر عن حدود الشىء الذى يراه بقدر ما هى تعبر عن حقيقة الحد الذى وصل اليه الفنان بانفعاله .



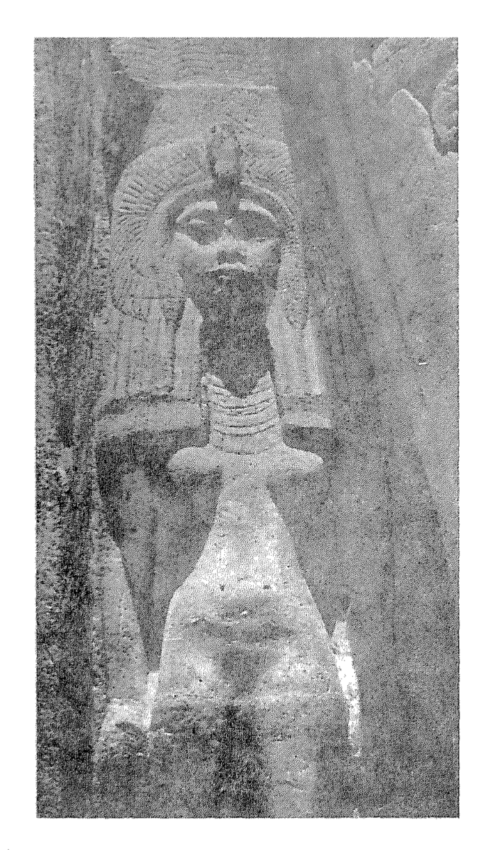
تصوير فوتوغرافي لحائط للفنان «فيورنتزو دي لورنتزو»



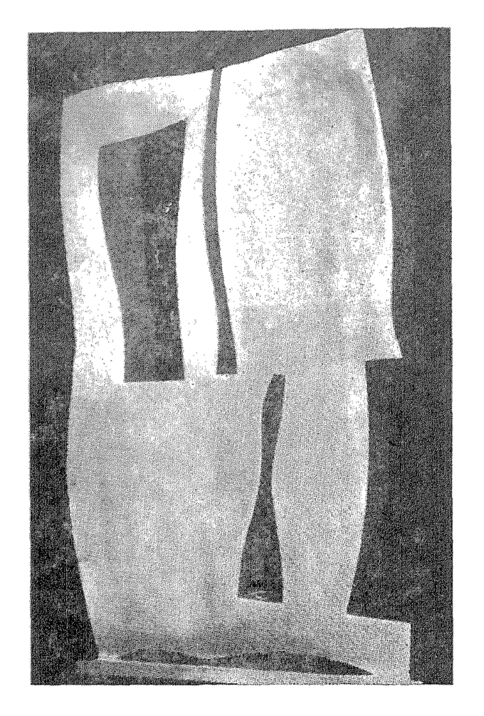
تصوير فوتوغرافى لواجهة بناية فى القرن العشرين



نحت بارز للفنان « زالتان كيمني »




نحت بارز للفنان « هنرى لوران »



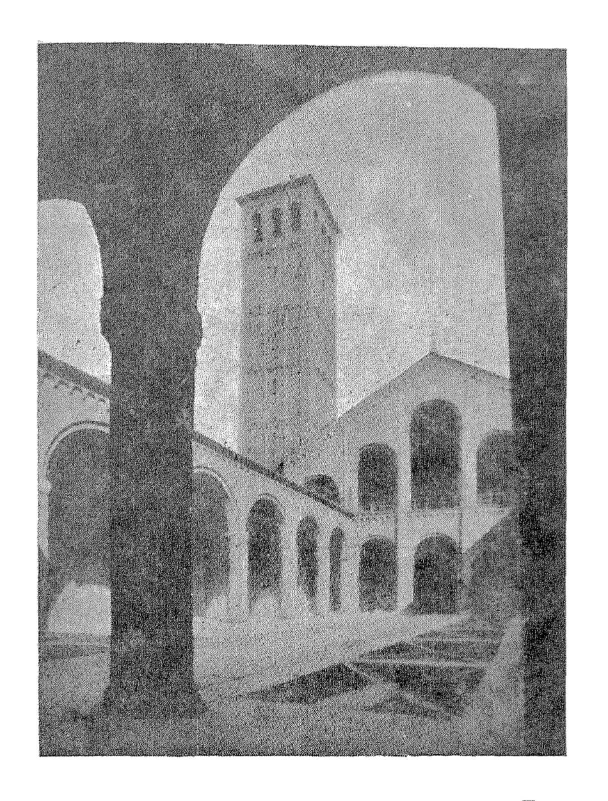
نحت للفنان « آرب »



للفنان ماتيس



تصوير للفنان فيورنتزو دى لورنتزو



ملمس الأسطح والفراغ

متأخرا ، فى المساء ، يرجع المرء الى منزله . يرجع شاعرا بالوحدة . الهواء ساكن ، والطقس يميـــل الى الدفء . يمد ذراعيه باسطا أصابعه . لا يشعر بشيء . يقبض يديه بقـــوة حتى يشعر بانقباض أصـــابعه على بعضها ، يشعر بملمس أصابعه ودفء يديه . يقتـرب من حوائط المنازل سائرا بجانبها . يسير .. ويسير ملتمسا الطمأنينة من حلكتها ، ومن صمتها . يمـــد أصابعه . يلمس الحائط ، وكل حائط يصادفه . حائط ناعـــم ومصقول ، حائط قديم ومتآكل ، حائط أثرت فيه برودة الليل ، وحائط مازال يحتفظ بدفء النهار ، حائط هش ، وحائط صلب . يرجع الى منزله . يضك الباب خلفه. لم يعد يشعر بالوحدة ، فهو يلمس الآن شـــيئا آخـر ، يلمس دفء المكان . يدير قرص المذياع عله يجـد شـــيئا يستحق أن ينصت اليه ، ينساب اليـــه صوت مغـــن .. يسعد فملمس الصوت يدثره بالطمأنينة .

يمد المرء يده فى الهواء فيشعر بالفراغ • يسعد بذلك ، ويسعد كذلك لو مد يده يتحسس الأشياء : يلمس خشونة الصوف ، ونعومة الحرير ، يلمس صلابة الصخر ، وسيولة الماء ، وبرودة الثلج ، وسخونة كو[illegible] الشاى . العقل الباطن يحتفظ بكل الخبرات السا[illegible] لحاسة اللمس . يربطها بالأشياء الأخرى ، وبخبرا[illegible] بقية الحواس • ثم يربطها بالقيم المجردة والمطلقة . و[illegible] صادف وقابل المرء منا انسانا ، فليس بغريب أن يتأم[illegible] حركاته وينظر الى ملابسه • ينصت الى حديثه ، ث[illegible] يتمتم بعد ذلك مقررا إن كان يرتاح للمس هذا الرجل أم لا . فنحن نستخدم كلمة اللمس مجازا ، لارتباط حاسة اللمس الوثيقة بحياتنا . وهكذا حين ننظر الى صورة نقول « ان ملمس هذه الصورة يحتفظ بكل صراعات الفنان وينبض بالحياة ودفئها » . أو نقول « ان عمل الفنان يفتقد الملمس » • أى أن عمله يدل على أنه ليس أكثر من مقلد او حرفى يكرر أشياء محفوظة ومعادة ، دون اى تأزم أو معاناة ، ودون أى محاولة تجديد فى البحث عن حقيقة ما ، أو ابداء وجهة نظر خاصة • ان ملمس سطح الصورة ربما كان أهم من أى عنصر آخر من العناصر التى تكون العمل الفنى • وفى سوق الصور العالمى تباع الصورة « بالسنتى متر » ، يقنن مستوى الفنان بسعر « السنتى متر » لديه ، فنسيج الصورة وملمسها وعمق معاناة الفنان لايجاد هذا

السطح اقوى وأهم من الموضوع المرسوم وأقوى من قدرة الفنان ومهارته .

***

كل الناس تشعر وتحس الأسطح واختلافها وتنوعها ، وتدرك المادة التى صنعت منها . الأطفال نراهم بجانب البحر ، يتلمسون الأحجار والمياه والرمل . وفى الريف كذلك يشعرون بالحقل المحروث ، وملمس الطين الجاف على حائط الدار .

وفى الفن تعطى صراعات الفنان وعمق تجربته ــ الانسانية والفنية ــ تعطى للسطح غناه . وعنصر الزمن فى الحياة وعوامل التعرية والعوامل البيولوجية التى ساعدت على تكوين المادة هى التى تعطى لسطح الشيء غناه . فنشعر بالسعادة اذ نمسكه بأصابعنا وبالألفة تجاهه . ألفة نتجت عن ارتباط الانسان بمثل هذه المواد منذ آلاف السنين ..

.. لكن القرن العشرين بطبيعته غير المستقرة ، وباصرار ملايين البشر على أن تعيش ، وأن تسد احتياجاتها كاملة ، فرض هذا القرن على الانسان الاعتماد الكلى على الآلة وما تصنعه له من مواد كيميائية وأشياء . اعتمد عليها الانسان فى صنع الكثير من الأدوات والأشياء التى تستخدم فى الحياة اليومية . هذه الأدوات بحكم

تكوينها وخاماتهـا ، والضرورة التى يفرضهـا تصـميم القالب ، غالبا ما تكون ملسـاء وخرساء ، ولا يمكن التعاطف معها . فالتصميم لهذه المواد الصـناعية مثـــل مادة « البلاستيك » يحتاج للكثير من الحذر والتفكير الطويل حتى يمـكن للانســان أن يتقبل تلك الأدوات المصنعة من المواد الصـناعية ، والاستعاضة بها عن قريناتها من أشياء كان الانسـان يصنعها من الخشب والمعادن مثلا . وكلما ازدادت سيطرة الآلة ومنتجاتها على حياة الانـسان أصبح الانســان يحن الى الأشياء التى تصنع باليـد وبخامات طبيعيـــة .

نتيجة لهذا الحنين نجد الفنان يهتم بسـطح صورته وملمسـها أكثر من ذى قبل ويرمى هو بهـذا الى ابعادها عن ملمس المادة الصناعية الصماء . تلك المادة التى كاد أن يفشل الفنان فى التعاطف معها . كما أن احساس الفنان بالاختناق فى مدن القرن العشرين ، جعله يشـــعر بالأسطح ، وبصلابة السطح والحائط فأصـــبح السـطح اشكاله وليـست المساحة كما كان قديما . فمنذ المحاولة الأولى للانسـان كى يرسم والانسان يجد نفسه وجهـا لوجه أمام رغبته لخلق فراغ ، أى رغبته فى الوصـــول للتعبير عما يعطينا الاحسـاس بالفراغ . يحاول أن يخلق فراغا على سطح لا يملك سوى البعدين الطولى والعـرضى . وتصـميمه على ذلك جعله يترك لنا رصيدا ضـخما من الأسـاليب الفنية المتنوعة ، التى اختلفت تبعـا للبيئات

والأزمنة . الا أن حلم الفنـــان الدائم لخلق فراغ لم يتحقق رغم وصوله للسيطرة التامة فى خلق مساحات وحجوم وأبعـاد الأشكال . وكل الصور يمكن أن تقسم الى قسمين : صور تعطى الاحساس بالمساحة المسطحة، وصـــور تعطى الاحساس بالمساحة العميقة التى تقودك داخل اطار اللوحة ؛ لكن هذا التقسيم لا يمنع من وجود أعمال تملك مميزات القسمين .

وفى محاولته الدءوبة للتعبير عن الفراغ ، واستمرار المحاولة ، توصل الفنان فى القرن السادس عشر الى هتك الستار عن أسرار المنظور وطلاسمه ، فأصبحت الصورة مالكة الحس بالبعد الثالث لكنه لم يصل أبدا للتعبير عن الفراغ ، الى أن جاء القرن العشرون ، فكان احساس الفنان بالاختناق وكانت الآلة ، والانتاج الضخم والمواد الصناعية فتضخم احساس الفنان بحاجته الى الفراغ ونقمته على الأسطح والسدود . وبالطبع بعد كل هـــذه القرون الطويلة أصبح فى امكان الفنان أن يسيطر على مشـــاكل حرفة التصوير . هذه السيطرة جعلته ينجح فى خلق نسيج يعبر لنا عن الفراغ ، أو عن أسطح ممزقة فى فراغ، أو عن أسطح تتصارع مع فراغ ، أو عن فراغ يجوس خلال الأسطح .

انه خطأ ، ووهم شائع تلك النظرة السطحية عن مدلول نسيج الصورة وملمس سطحها ، التى تدعى بأن المبالغة فى خشونة السطح هى جزء من مميزات أسلوب الفن الحديث ، والدليل المعبر عن روح العصر الذى نعيشه . نتيجة لهذا الخطأ أصبح كثير من الفنانين الشبان ، والأدعياء والانتهازيين يقلدون أسطح صور الأساتذة الكبار ، بالضبط كما كان قديما ، يقلد الصناع ، وصغار الفنانين الأساتذة الكبار فى طريقة رسم ثنيات القماش أو طريقة رسم اليد والوجه .

والأدهى أن دبجت الكتب تصف أحسن الطرق واسرعها للحصول على سطح خشن للصورة ، بالضبط كما كانت الكتب تكتب – منذ عشرين عاما – عن كيفية رسم وجه أو كيفية رسم كلب .

الحقيقة أن الفنان حين يمسك بفرشاته الخشنة ، أو بسكين الرسم فى يده ويضع عجينة سميكة ، تتداخل فيها الألوان وتختلف فيها الدرجات المتناقضة ، فهو بهذا يعلن عن ثورته المكبوتة ضد القرن العشرين ، وخوفه من سيطرة الآلة وفقدان الانسان الصلة بينه وبين الخامة الطبيعية . انه يعبر بهذا عن حنينه للمس الخامات الطبيعية التى كدنا أن نفقد احساسنا بملمسها ، وبما يخلفه عنصر الزمن وعوامل التعرية ، على سطحها . انه

يصبو الى الملمس الأصيل الخشن للحياة فقد ضـاق ذرعا بكل ملمس ناعم زائف .

وحين يمسك الفنان كذلك بسكينة ليخدش سطحا سويا أملس ، هو بهذا لا يقصد استعراض مهـارة أو تقليعة جديدة ، بقدر ما يكون هذا التمزيق رد فعـل طبيعيا ، ونوعا من الاحتجاج ضد أى حائط وكل حائط وهمى ، يتخيل أنه يعوقه عن الانطلاق ، أو عن تحقيق ذاته . يحدث هذا التمزيق والخدش دون أية عشوائية أو تلقائيـة .

والمجهود الكبير والحساب الدقيق الذى يبـذله الفنان فى تقديم هذه الأسطح المخدوشة أو الممزقة ينحصر فى اخضاعها لعلاقات هندسية وموسيقية ، وبهذا تصبح جزءا من بناء اللوحة نفسها . هذه المعاناة لا تقل مطلقا عن معاناة الفنان القديم في رسم كتل بشرية يملأ بهـا الصورة ، فمعاناة الفنان واحدة وصراعاته واحدة . وكم يكون هذا التمزيق صعبا بالنسبة لفنان أصيل وسهلا جدا بالنسبة لمقلد زائف .

أصدق مثال لذلك هو العمل الذى تقدم به الرسام فونتانا لجائزة بينالى فينيسيا عام ١٩٦٦ . لم يقـدم سوى مكعبات بيضاء كالحائط الجيرى النظيف وفى وسط كل منها شق منفرج . قدم لنا أسطحا ممزقة وجدرانا

مشقوقة ؛ وهو بهذا كاد أن يقـــرب من رؤية الشاعر روبرت فروست فى قصيدته الحـــائط كما يجب أن يكون : ـــ

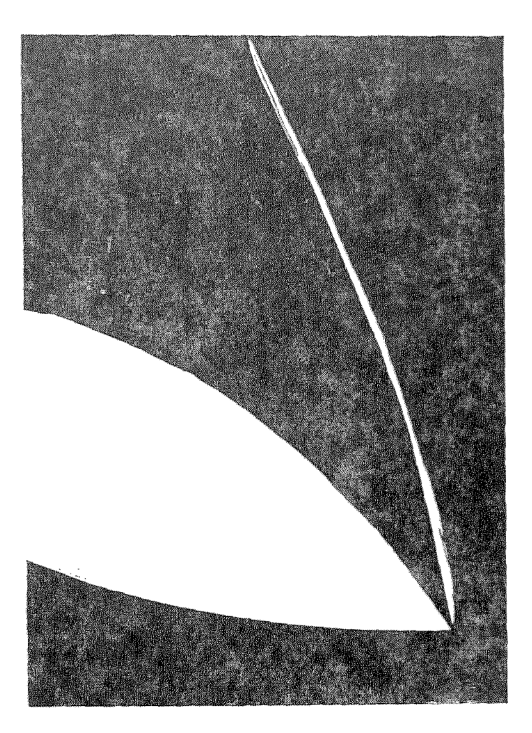
هناك فعلا كيان لا يحب الحائط ·
فيجعل الأرض المتجمدة تميد تحته ·
ويدفع حافته العليا الى الشمس ·
ويحدث ثغرة تتسع حتى لاثنين كى ينفذا منها ·

***

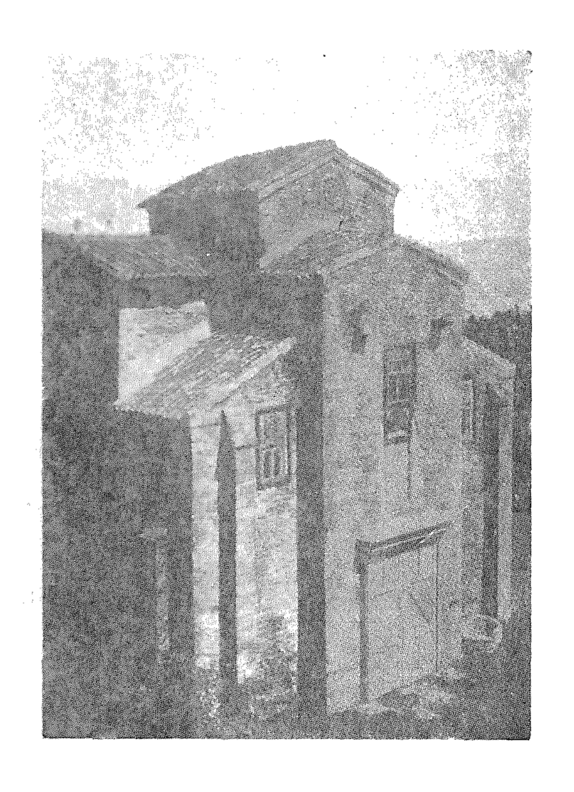
على كل فمشكلة الأسطح والفراغ ليست بمشـــكلة حديثه فى حياة الانسان · والقرن العشرون بظروفه المعقدة واضطرابه هو الذى سمح لهذه المشكلة أن تظهر وتأخـذ هذا الشكل الحاد فى الرسم · فالفنان ومشكلة الأســـطح والفراغ صورة لاشكال الانسان مع الحائط والفراغ بالنسبة لفن العمارة · انه اشكال أزلى · فلنتذكر قصيدة « جان تيلر » ·

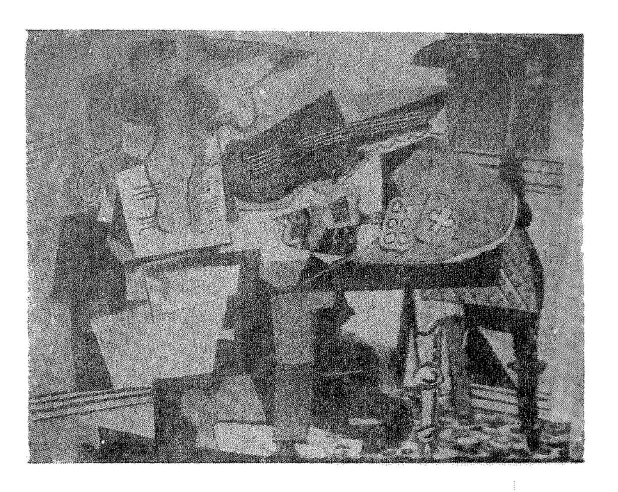
الحائط أشياء كثيرة
انه حماية وراحة ·
الحائط يمكن أن يكون صامتا ،
أو يكون حاجزا ،
أو يكون نافذة ،

نتطلع من خلالها
الى مغامرة جديدة
انه يعنى القوة
انه يثب من الأرض
أو يمكن أن يكون طللا
قديما وحزينا
لكنه بقايا نبيلة
تحمل آثار الزمن
والسكنى ـ رمز
لحالة الانسان

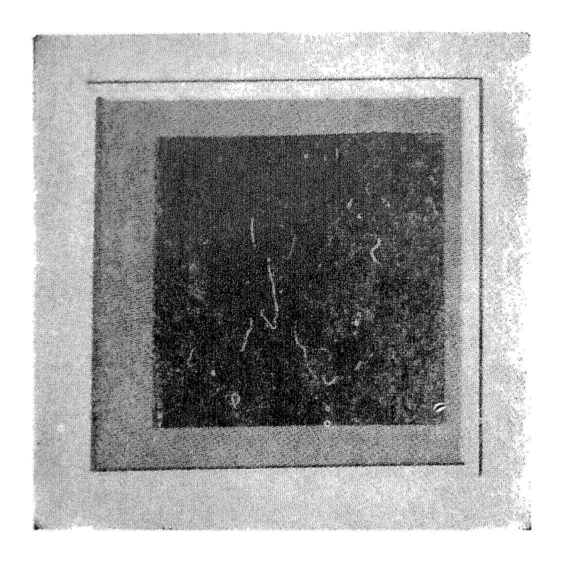


تصوير فوتوغرافي



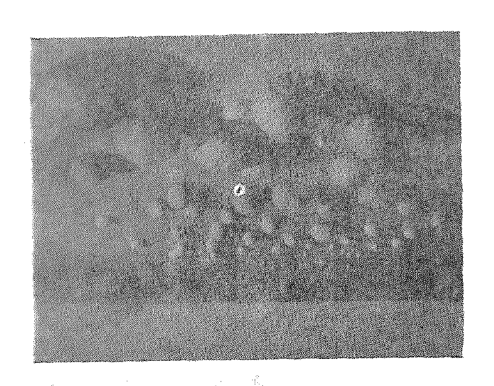


طبيعة صامتة للمصور « بيكاسو »

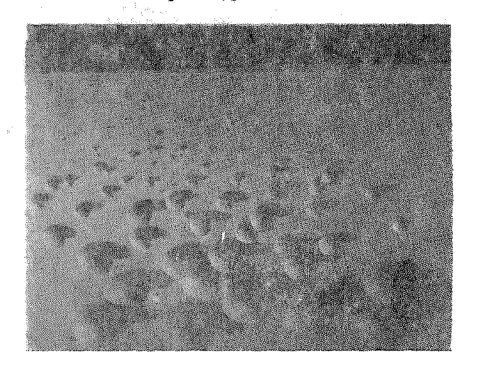




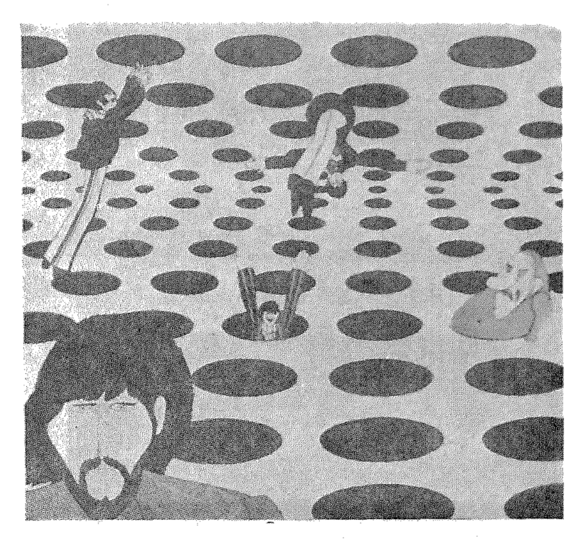
تصوير من أعمال « فيون »



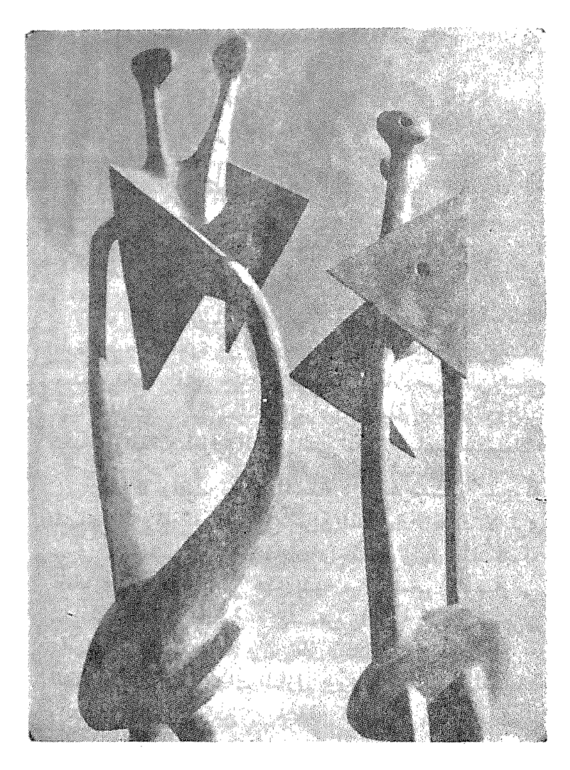
(٢) مقلوب المنظور



(١) منظور



استخدام المنظور ومقلوبه
فى أحد أفلام الرسوم المتحركة



نحت للمثال « هنري مور »

مشكلة السطح والفراغ في المدارس الفنية الحديثة

ان وقفت فى الطريق أمام سينما ريفولى ، وأحاطتك المارة وضجيج المارة من كل جانب ، أتستطيع أن ترسم بعينيك الخط الذى يحدد علاقة المنازل بالأرض ؟ لن تنجح مهما حاولت . لن تمكنك العربات المقبلة والمدبرة والتى تتكدس واقفة . أمواج الناس التى تتلاطم ساعية ستمنعك .

أما اذا رفعت بصرك للسماء ، فستترسم بسهولة المساحة الزرقاء الراقدة على حافة المنازل . فأنت لا ترى سوى زرقة سماء محاطة بنهايات واجهات المنازل المتماسكة كأنك فقط الوحيد فى هذا الميدان . تشعر بالرغبة فى تحريك أطرافك بحرية . تشعر بالرغبة فى أن تجرى وتصرخ وتمد ذراعيك وأن تطأ الظلال كما تطأ النور . الظل والنور على واجهات المنازل . والحركة الدائبة للعربات والناس والأصوات . يختلط كل ذلك ويصبح كيانا واحدا ، يحيطك ولا تخشاه . كيان يتكون من أسطح متماسكة ترفع السماء التى تظللك بزرقتها .

هكذا تختلف الرؤية ان رفعت بصرك للسماء ، عن أن تجوس ببصرك حولك • ففي الحالة الثانية أنت تفكر في كل ما حولك ، تخشى الاصطدام بالآخرين ، أو أن تقضي عليك عربة مندفعة • لست أكثر من بقعة نور أو بقعة ظل، أو خط يدل على اتجاه حركة ، أو كتلة صامتة تستند على عامود نور • أنت تضيع وسط صراع السطح وضجيج الحياة • وبضياعك هذا تجد نفسك في صراع مع ما ومن حولك لتثبت وجودك • تشعر بوحدة النسيج وتماسكه من خلالك •• ولا تشعر بكيان منفرد لك وسط هذا الصراع المسيطر على الفراغ • أما في الحالة الأولى : المنازل والحياة جميعها ، ما هي سوى عمد ترفع مساحة زرقاء ، تحتويك بزرقتها • تجرى أنت فيها • تحتضنك وتحتضنها •

***

وهنا ليس المقصود بالفراغ المساحة الشاغرة التي تحددها نهاية الورقة ، أو القماش الذي سيرسم عليه • وكذا ليس مقصودا الفراغ في ذاته الذي يعبر عنه البعد الثالث الذي لا وجود له• لكن تحدونا الرغبة هنا أن نناقش امكانية وضع حد « للانهائية فراغ » فكل شيء يجب أن توضع له حدود مرسومة وثابتة • وبربط مشكلة الفراغ ذات الحدود المعلومة بالأسطح والخطوط التي تجسد الحجم الموجودة داخل اطار محدد ، نصل الى فهم وادراك العلاقات المتزنة المكونة للعمل الفني •

كانت الطريقة التقليدية للحصول على البعد الثالث ـ نقصد العمق داخل الصورة ـ اما بواسطة الخطوط التى تميل تجاه بعضها لتلتقى فى نقطة تلاش على خط الأفق ، وفى هذا التلاشى تقل طبعا حدة الصراع بين الظل والنور والألوان ودرجاتها • هـــذه هى وجهـــة النظر التقليدية والأكاديمية ، أما من وجهة النظر المعاصرة للفن وعلم الجمال، فهناك اعتراضات على مثل هذه الاستخدامات أو هذا الفهم، الذى غالبا ما كانت الصور تخضع له • فينحصر الاهتمام الآن فى كيفية الحصول على وحدة متماسكة للعمل الفنى ، رغم تقسيم الفنان لأشكاله الى أسطح ومساحات محددة • كذلك تهتم وجهة النظر الحديثة بعلاقة هذه المساحات بعضها ببعض للوصول الى ايقاع ما •

فلقد تحددت وجهة النظر المعاصرة بالنسبة للتكوين التشكيلى فى الاهتمام بايجاد اتزان عام يسيطر على اللوحة ووحدة كاملة ومتماسكة • مثل هذه الوحدة لا يمكن أن تنشأ ان كان هناك جزء من الصـــورة يملك قوة وثقـــلا ووضوحا أكثر من أجزاء أخرى • يتمثل هذا العيب بصورة واضحة فى الطريقة التقليدية لفن التصوير التى سار عليها تقريبا من القرن السادس عشر • نجد أنه كى نعبر عن العمق داخل الصورة لا بد أن يكون الشكل الأمامى يملك القوة والثقل والوضوح • والاعتماد على ايجاد اتزان للوحة واستقرار عن طريق المنظور الخطى اعتمادا هش • فهو

في الحقيقة اتزان وهمي ۰ انه اتزان وهمي لارتباطه بالخداع الذى تخضع له القوانين البصرية فى رؤيتنا للأشياء ۰ فمثلا ان كان هناك خطان يعبران عن طريق ويلتقيان فى الأفق ، فهما يكونان فى هذه الحالة مثلثا ۰ والمثلث ما دامت قاعدته الى أسفل ورأسه الى أعلى سيشعرنا حتما بالاتزان ۰ ان قلبنا الصورة فلن يكون هناك أى اتزان ۰ اذن فهو اتزان وهمى يحدده خداع البصر والامكانية الفسيولوجية للرؤية ۰

* * *

نأتى بمثال يؤكد وجهة النظر الجديدة وليكن طبيعة صامتة لرسام تكعيبى ، صورة من ذلك الاتجاه الذى يمتاز ببساطة تقسيم الأسطح والمساحات بطريقة محددة وواضحة ۰ يظهر الرسم للوهلة الأولى كأنه مسطح ، ولا أثر للبعـد الثالث أو أى عمق داخـل اللوحة ، لكننـا نعجب باتزان التصميم الناتج عن علاقة المســاحات والألوان والخطوط بعضها ببعض ۰ الخطوط لا تتلاشى نهائيا داخل اللوحة ؛ وليس هناك أى وهم أو خداع بالنسبة للأسطح من ناحية الألوان والدرجات ۰ وان ضعفت درجـات أو ألوان فذلك كى تعاود صراخها وحدتها ، فى قوة ثانية ، بالضبط كما يحدث فى الموسيقى ۰

يتميز عصرنا بالتطور السريع تجاه التبسيط والوضوح بغية الوصول الى اكساب سطح اللوحة وحدة وصـــلابة ٠ فاذا قارنا المحـاولات التكعيبية الأولى بالمراحل التى تلتها نجد أن الأعمال التكعيبية الحالية فى تعبيرها عن السـطح والفراغ تؤثر فينا أكثر من المحاولات الاولى٠ الرسوم الراهنة فى علاقاتها بسيطة كما أنها مرسومة فى مساحات لونية أوسع وأوضح ، مبتعدة عن الأشكال والأسطح الصـغيرة والدقيقة ٠ كذلك أصبح اللون يرتبط أكثر بمفهوم اللون الصريح ، البسيط ذى التأثير السيكلوجى القوى٠ فالأشكال المرسومة بألوانها الصريحة تؤثر فينا قبل تمييز دلالتها ٠

* * *

يجب ألا يفهم من هذا أن المســاحات والحجوم فى الرسوم المعاصرة أصبحت مسطحة بطريقة ساذجة أو حادة أو غامضة ٠ ولتقريب وجهة نظرنا من القارىء : نفرض أن صندوقا خشبيا مكعبا موضوع فى مستوى النظر ، فى هذه الحالة لا يكون في إستطاعة الرسام التعبير عنه سوى بمربع يدهن بلون واحد ، ثم يضــع حوله لونا آخر ليعبــر عن الفراغ الذى يحيط الصندوق ٠ اذن ستنحصر مقدرة الفنان ومهارته فى اختيار نوع ودرجة لون الصندوق وعلاقة هذا اللون بما يحيطه من لون آخر ٠ تنحصر مهارته كذلك فى تشكيل ملمس كلا اللونين وتأثيره على المشاهد ٠ يتساوى

ان كان الملمس ناعما مصقولا أو خشنا وعرا ، ففى كلتــا الحالتين يجهد الفنان نفسه كى يصل للحســـــاسية التى يريدها ؛ فسيتمكن بمثل هذه الحساسية من تحديد الحافة التى تجسم مقدمة الصندوق ، وتحديد الفراغ الذى على جانبى الصندوق وخلفه •

وبهذا ينحصر المفهوم الحديث للفن فى أن السطح المرئى يتحول الى مسطحات تملك صلابة الكتلة ، وفى فهم المساحه البيضاء قبل أن ترسم على أنها فراغ محدد لا يحق للفنان أن يجعله يتلاشى الى لا نهائية • ففراغ اللوحة محدد • تتلمس فيه العين ، متحركة جيئة وذهابا ، لكشف علاقة الأشكال والخطوط والألوان ، والسطح بعضه ببعض ، واكتشــاف محور الارتكاز الذى يحدث الايقاع ، وبهذا ينحصر مفهومنا فى أن الصورة مهما كانت معبرة عن فراغ ، ويتخللها الهواء، فلابد أن تملك صلابة وتماســك **السطح ذى البعدين** • وان وجد تلاش ، أو لا نهائية لعمق اللوحة فنشعر معها أنها غرض فى حد ذاتها ، وليست وسيلة للتعبير عن مفهوم ساذج عن البعد الثالث •

مثل هذه المعالجة للشكل والأسطح أقوى من المعالجات التى كان الفنان يسير عليها فى الأزمنة السابقة • وبرسمه هكذا يجب أن يكون الفنان محددا بوعى كامل لروح العصر الذى يعيشه وادراك سليم لمقومات الفن الحديث من ناحية البناء الفسيولوجى • ونؤكد ونعيد تأكيدنا ان مثل هذه

المعالجة تأتى نتيجة لحساسية ناضجة ، ومن الاستحالة الوصول الى نتيجة مرضية والى وعى سليم وكامل عن طريق حساب عقلى فقط · ضرورية هى معايشة الفنان لفراغاته وسطحه المرسومة ، واحترامه لمساحات الصورة كلها بنفس الدرجة ، بصرف النظر عن كون هذه المساحة فى مقدمة الصورة أو فى مؤخرتها،ولا فرق بين سلبية فراغ أو ايجابية الشكل المرسوم عليه ·

***

يبنى العمل الفنى على الصراع بين السالب والموجب، وبين القاتم والفاتح وبين الألوان التى تكون وحدة وايقاع العمل الفنى · لافرق بين فراغ سلبى وأشكال ايجابية تتحداه بوجودها ؛ فالكل يؤكد ويعمل على ايجاد ايجابية شاملة للعمل الفنى كوحدة ، ولا فرق بين مساحة تضج بالحركة والحيوية وبين أخرى هادئة وساكنة · وأى افتعال لا يجاد ايقاع نغمى فى الصورة يؤدى الى التجمد الكامل والى برودة العمل · فيجب أن تكون حيوية السطح كاملة وتلقائية حتى ان نظرنا الى عمل فنى ، تتحرك أعيننا على السطح بحرية تامة ، من نقطة ارتكاز الى نقطة أخرى · يتحرك بصرنا عبر المساحة جيئة وذهابا ، حاصرا الصورة ومحددا قوانينها الايقاعية المعقدة ·

وغالبا ما يتم العمل الفنى الكامل والأصيل ، نتيجة لحرية حركة يد الفنان على السطح وعصبيتها واندفاعها تبعا لحماسة الفنان وانفعاله · وبتأملنا عملا فنيا حديثا نميز

بسهولة أن المساحة الشاغرة التى تعبر عن فراغ ، لاتقل فى الأهمية عن المساحة التى تحدد شكلا مرسوما • نميز أن الايقاع العام للصورة لاينتج من دفء المساحة الايجابية وحيويتها فحسب بل يكون كذلك نتيجـــة لصراع كل العناصر بعضها مع بعض ، سيان أن تكون ســـلبية أو موجبة •

* * *

يقربنا الفهم الحديث للاشكال وعلاقتها بفراغ اللوحة، لمفهوم التجريد • كلمة تجريد لها أكثر من مدلول فى المذاهب الفنية الحديثة ، لكننا نستطيع أن نحدد بسهولة استخدامين للفظ التجريد • يبعد كل منهما عن الاستخدام الآخـر • الأول تجريد لا مشخص Non figurative • نقصد به الأعمال التجريدية التى لا تنقل الواقع الطبيعى للأشياء كما هو ، بل تنقل العلاقات النسبية التى تحدد الأشكال دون المحافظة الحرفية على المظهر الخارجى للشكل •

أى أن مثل هذه الأعمال تعبر عن كل القوانين المرئية التى تؤدى الى اتزان الحجوم فى علاقاتها بالفراغ • مثـــال ذلك أعمـــال الفنانين التكعيبيين المحدثين ، والفنان فيـــون والفنانه فيرادى سيلفيا والفنان رمسيس يونان والفنـــان محمود حلمى• أما الاستخدام الثانى • فهو تجريد لاموضوعى

Non objective ونقصد به الأعمال التى تأخذ من واقع الحياة التعبير المطلق عن الحركة والسكون دون العلاقات النسبية للمساحات والخطوط. العناصر التى نجدها مرسومة فى هذه الصور لا تخرج عن شرائط لونية وخطوط وألوان مسطحة ، ومساحات بسيطة فى شكلها ، مثل أعمال الفنان مندريان وبول كلى .

* * *

مثل هذه التقاسيم ، والتعاريف ، توضع لتصنيف الأعمال الفنية حتى نستطيع تحديد التيار الفنى الحديث ومتابعة تطوره، وانسلاخه من الواقعية الى التعبيرية.. الخ: فى محاولاته المطردة للوصول الى وسيلة أعمق للتعبير ، انطلاقه عن التقيد بوصف اخبارى الى حرية أشمل . هذه الحرية تبلورت فى التغير عن العلاقات الشكلية المجردة دون تقيد بالهيكل المرئى للشكل .

لكن هل يستطيع فنان ما أن ينسلخ بسهولة من الواقعية الى التعبيرية الى التجريد ؟ **هل يمكن أن نطلق على مجرد النقل أو الافتعال لفظ فن** ؟ الفنان لو نقل أو افتعل لن يخدع فى الحقيقة سوى نفسه . ان الأمر أصعب من هذا بكثير ، فلا بد للفنان أن يدرك حقيقة ما يعمل ، كما يحق له أن يتفهم اللغة الحقيقية للشكل . والروح الحقيقية لمفهوم

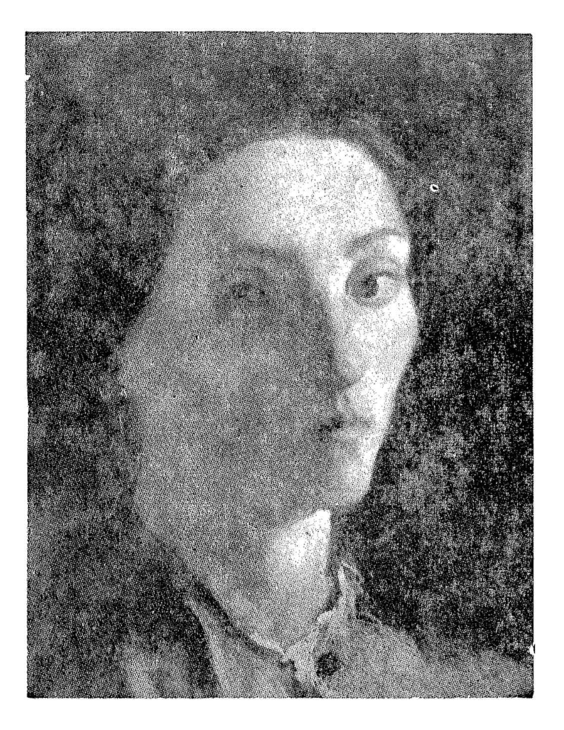
العصر الذى يعيشه ، ومدى التطور التكنيكى الذى يسيطر على هذا الزمن دون أن يفقد ايمانه بانسانيته أو شاعرية عواطفه ، أو بخامته الطبيعية ، وهو بهذا يضع قدمه فى بداية الطريق اللازم لتحول رؤيته ، أى فهمه لمشكلة السطح وعلاقته بفراغ محدد يخلقه . فلم يعد أشكال الفنان أن تتحدد رؤيته للسطح على أنه مساحات يستخدمها كى يجسم الموضوع الذى يتلاشى فى فراغ .



من أعمال « بيكاسو »



من أعمال المصور كيسلنج



من أعمال « بافى دى شافان »



(تصویر فوتوغرافی)



"ILLUSTRATION"

السترات للنحات جاكوميتى

عنصر الخديعة والغموض في العمل الفني

ما أمسك المرء بكتاب أو مجلة الا ويقلبه باحثا عن الصور ، التي تزين الأسطر المكتوبة · ينظر اليها بشغف وفضول ، فما زال هذا النوع من الرسوم يستثير القارىء العادي رغم أنها رسوم ذات دلالة وصفية واخبارية ولاتملك عمقا أو ثقلا فنيا · ذلك ، وفي نفس الوقت ، غالبا ما يضيق الفرد العادي ذرعا بكتاب يمتلىء بلوحات كبار الفنانين ·

نحن لا نستطيع تصنيف مثل هذه الرسوم في نطاق الفن كنوع من أنواع الفن التشكيلي · يرجع الفرق بينها وبين أنواع الفن الحقيقي الى افتقاد هذه الرسوم لعنصر التنظيم الذي يحدد علاقات أجزاء العمل وعناصره بعضها ببعض · اللهم الا أن كان راسمها أحد كبار الفنانين · فالأشخاص والأشياء في الرسوم التوضيحية ليست لها دلالة سوى الدلالة الوصفية أو الاخبارية كما قلنا · وهي بوجه عام لا تحتوي على أي انسجام في علاقاتها التشكيلية·

فهدف ووظيفة الرسام الذى يمارس العمـــل فى تزيين الكتب والمجلات ، هو أن يجعل رسمه واضـــحا ويحاكى الطبيعة ما أمكن . فالرجل الجالس على المقعد فى صورة اخبارية يعطينا الاحساس بأنه رجل جالس لا أكثر أو أقل . أما فى العمل الفنى فقيمـــة الرجل الجالس على المقعد فيما يحدده من علاقات تشـكيلية بالنسـبة للوحة ككل .

* * *

الفنانون رغم ما لديهم من خبرة يعملون على اتمام صورهم دون أن يضعوا خطة محســـوبة لذلك ، ودون أن يدروا ـ بصـــورة محددة ـ ما هى مواطن الجمال التى سيظهرونها .. وأحيانا ما يضيف الفنان لونا جديدا أو مساحة فاذا بالصورة يعاد تشكيلها حتى يمكن لهذا العنصر أو اللون أو المساحة الجديدة أن تتحد وتتفاعل مع بقيـة العناصر المكونة للعمل الفنى . ومهما كانت الاضافة أو التغيير ضئيلا فدائما ما تكون سببا لاعادة تكوين نظـام القوانين التى تبنى العمل الفنى ، فتختلف كلية عما كانت عليه الصورة من قبل . أشياء دقيقة وضئيلة جدا هى التى تحدد الأعمـــال الفنيـــة الكبيرة ، وكلما عظمت وتميزت شخصيـــة الفنـــان ، كانت أعماله بها شىء من غموض ولا تتضح أجزاؤها وخواصها بسهولة . وهذا ما يجهد ذهن الرجل العادى ويتعبه ، دون أن يدرى ، فنجده دون

أن يشعر يتهافت على رسوم الصناع المهرة والزائفين المزيفين ، فهم أضعف وأقل شأنا من أن يضعوه أمام حيرة. يرتاح لعمل زائف ينقل له أسلوب الفنان المتمكن ، وبريق ألوانه وملمس سطحه ، دون التأزم والمعاناة والتوتر ، ينقل له الجانب العذب دون الجانب المر .

* * *

ناقشنا فى الأسطر السابقة كيف يختلف العمل الفنى عن الرسوم التى تؤدى وظيفة الزينة فى المجلات والكتب وغالبا ما يرسمها صغار الرسامين والعمال المهرة أو يؤديها الفنانون كنوع من التكسب ، مفصول عن حقيقة عملهم الفنى .

ويطلق لفظ illustrations على مثل هذه الرسوم .

والآن سنرى كذلك كيف يختلف العمل الفنى عن تلك الرسوم التوضيحية التى تسمى Diagram وهى الرسوم التى تخطط لتشرح الأعمال . تطابق العمل الفنى ونقيضة للرسوم التى تزين المطبوعات . وظيفتها شرح نقط الارتكاز فى العمل الفنى واتجاهات الحركة ودرجات الظل والنور واختلافها ... الى آخره . وفيها نجد كيف يتحول العمل الفنى الى رسم يظهر ويؤكد المقومات التى بنت هذا العمل من عناصر الشكل المختلفة ، حتى

يظهر كل عنصر من عناصر «الفورم» واضحا ومؤكدا • مثل هذه الرسوم يطلق عليها لفظ Diagrams تبرز فقط المقومات التى كانت مدغمة ومختفية نوعا ما خلف نسيج اللوحة أو غطت عليها الأشكال والحجوم أو الأشخاص • هل يمكن أن نسمى الرسم الذى سنحصل عليه عملا فنيا ؟ انه رسم يحتفظ بكل مقومات العمل الفنى بل يزيد عنه ، انه أبرز مواطن الجمال وعوامل التكامل فيه • ذلك العمل الذى ربما كانت عناصره غير مفهومة أو لا تتضح من أول وهلة • هذه هى وظيفة تلك الرسوم التى تسمى Diagrams ـ ورغم هذا لا يمكننا بحال من الأحوال أن نطلق على مثل هذه الرسوم لفظ أعمال فنية رغم تميزها عن العمل الفنى بعنصر التوضيح • وما عنصر التوضيح بعامل مهم فى بناء العمل فوظيفة العمل الفنى ليست الارشاد أو الشرح • كما أن توضيح شىء ما يختلف عما يقصد بوضوح الرؤية • فالعمل الفنى غالبا لا يفهم سره رغم وضوح الرؤية فيه • والفنان يبنى صورته على عناصر أهميتها أن تكون خداعة أو غامضة أو مبهمة • والحقيقة أن صراع الفنان الطويل مع اللوحة يصل به الى أن يصبح عمله غامضا وبسيطا فى آن واحد كالحياة نفسها •

كيف يفعل الفنان ذلك ؟ ولماذا يفعله ؟ وما الذى

يفعله كي يحصل على ذلك ؟ فلنحاول أن نفكر قليلا متأملين عملا • نفرض أن أمامنا عملا فنيا لجاكسون بولك • سنرى أنه قد خلق لنا حقلا معقدا من خطوط تنسج أشكالا مبهمة • ترقد كثيفة فوق بعضها كطبقات ، وكأن هذه النقاط تريد أن تلقى بنا الى مصير مبهم وغامض لا يمكن فكه أو الفكاك منه • خطوط تخادعك وتفر منك • ولا تستطيع تتبعها بعينيك • وان كان الذى أمامنا وجها للفنان رمبرانت فسنرى أنه قد أخذ حذره جيدا فى معالجته للخط الخارجى الذى يحدد لنا الشكل • ورغم هذا الحذر فالخط الخارجى ليس كاملا أو واضحا أو ظاهرا ، فهناك أجزاء منه قد أدغمت مع الفراغ المحيط بالصورة • هذه الأجزاء المدغمة لن نفتقدها أو نشعر بها كنقص فى البناء الفنى بل بالعكس ان أدركناها سنحسها كضرورة بنى عليها العمل • أحيانا ما يكون جزء من الخط الذى يحدد الوجه هو الذى نفتقده فنجد جانب الوجه يغوص فى الظلمة دون أن نحدد له نهاية ، أو نراه يضيع فى الضوء دون أن يكون هناك حد يحدد نهاية الوجه من بداية الفراغ ؛ وتارة أخرى يكون كتف الرجل أو قبعته أو قلنسوته هى التى تربط ، بضياع جزء منها ، الرجل المرسوم بالفراغ الذى يحيطه •

والرائى المعتاد يقف أمام صورة مثل هذه الساعات تلو الساعات ، دون أن يصل مطلقا الى ادراك أو وعى

بمثل هذه الأجزاء المبهمة والضائعة . وان كان متمكنا من الرسم والتشريح فسيكتشف أنه أمام لعبة خداعة .

سيكتشف استحالة أن يكمل طرف الوجه أو الجمجمة، فذلك يبرز خللا فى تكوين الرأس وتشويهها . أما رمبرانت فبلمسة من فرشاته المتمكنة ادغم هذا الجزء بما يجاوره . ربط لنا الشكل بالفراغ وتغلب على أى خلل . أعطى لنا عالما من الظلال والأنوار ، عالما يبهرنا ويجعلنا نضل أمامه ساعات تلو ساعات .

تأمل أى عمل فنى عظيم وسوف تكتشـــف خديعة عظمى من نوع ما . لن تصدقنى وستقول ان هذا الكلام مبالغ فيه . وهو لا يمكن أن يكون حقيقة ثابتة أو قاعدة يمكن أن نطبقها على كل الفنون وكل الفنانين . ستضرب لى مثلا بالفنان الهولنـدى موندريان وأعماله الأخيرة . تلك الأعمال التى لا تخرج عن مساحات مستطيلة قسمها الفنان بخطوط طولية وعرضية الى مربعات ومستطيلات . ستقول لى أن هذه الصورة تبدو كأنها رسم هندسى ، انها ليست كذلك على الاطلاق ، فحتى سمك الخط الواحد فى هذه الصور لا تتساوى أجزاؤه ، كما يختلف سمك كل خط عن الآخر . قس أبعاد أى مربع أو مستطيل فى هذا الرسم فستجد أنك أمام خديعة لا تكاد ترى فلا وجود لضلع تنطبق أبعاده على أبعاد ضلع آخر . وهـل الفنان

جوزيف البرس الذى لا تخرج أعماله عن مربع داخـــــل مربع أو مستطيل ، هل لنا أن نسمى أعماله هذه رسوما هندسية أو توضيحية ؟ أنظر الى حوافى مربعاته البسيطة وزواياها لن تجدها بتاتا ٩٠ درجة · ان حساسيته وسره وخديعته ترتكز على مثل هذه الانحرافات البسيطة التى لا تكاد ترى فى أضـــلاع المربعات · وفى أعمـــال رونكو نلاحظ أن خطـــا ممزقا و « مشرشرا » ومتـــآكلا يحـــدد أسطحه وأشكاله · هـــذه الحـــدود الممزقة والمتآكلة هى التى تختبىء وتراوغك بلؤم وخبث حتى تكل عينـــاك عن اللحاق والامساك بها · تعجز عن فصل المساحات بعضها عن بعض فالأسطح تبرز لعين المشاهد لتتحداه ثم لا تلبث أن تختفى متلاشية لتدعك عاجزا عن الامساك بها وتحديدها ·

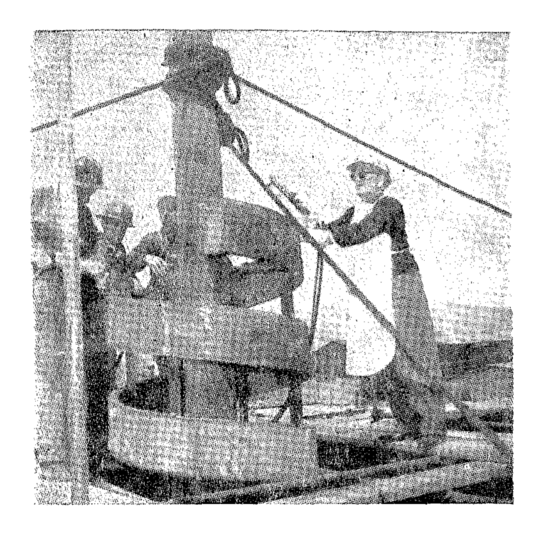
وهكذا نجـــد أن سر الفنان وحســـاســـيته وقوته ـ ظاهريا ـ ترتكز لحد كبير على قدرتـــه فى أن يكـــون غامضا نوعا ما ، وأن يخدعك ويخادعـــك · وتلك التى نطلق عليها هنا مجازا لفظ سر الفنان وحساسيته هى فى الحقيقة نتيجة لمعاناته ومحاولته الدءوبة أمام غموض واقع الحياة · وهكذا نجد قيمة الحياة فى أنها ما زالت غامضة محيرة وغير واضحة أو محددة · وكلما سيطر الفنان على صنعته وتمكن منها كاد أن يؤمن بعجزه · وأن هذه الخديعة ليست أكثر من انعكاس لحيرة الفنان وعجزه وتردده فى أعماقه ، ذلك التردد الذى هو فى حد ذاته أحد مقومات احتراقه ·



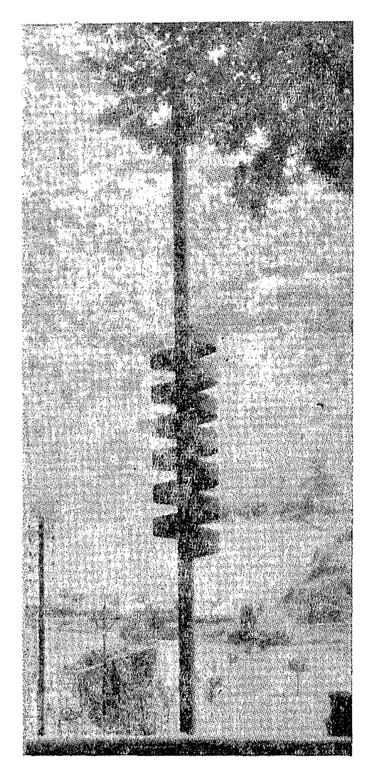
تمثال للنحات « فيدياس »



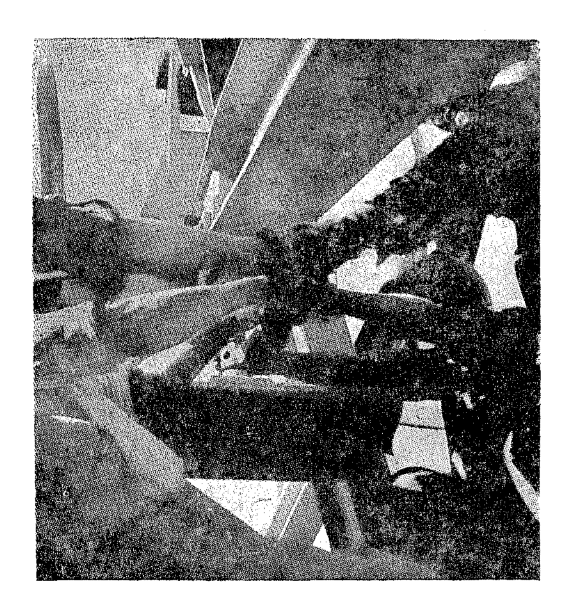
تمثال للنحات « هنري مور »



تصوير فوتوغرافي لحفارة بئر



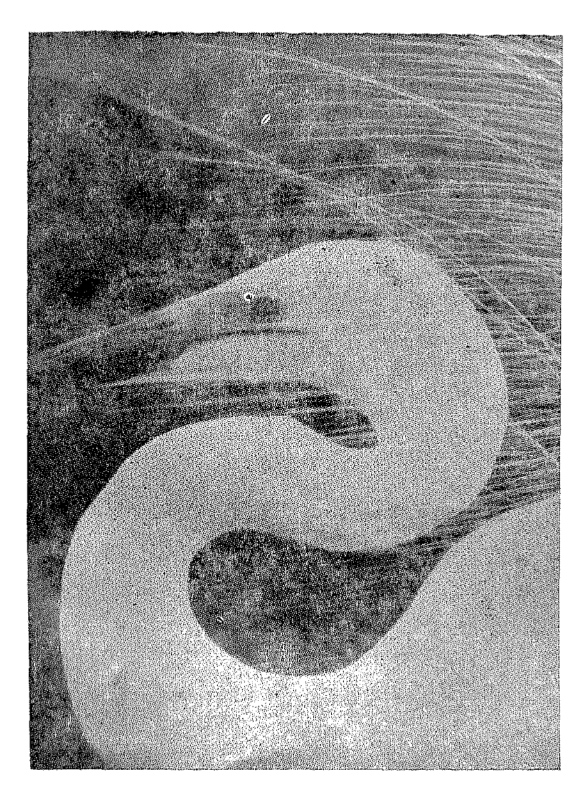
نحت حديث



التقاء أيد في العمل «تصوير فوتوغرافي»



التقاء أيد في معركة للفنان التشكيي «شوبل»



تصویر فوتوغرافی



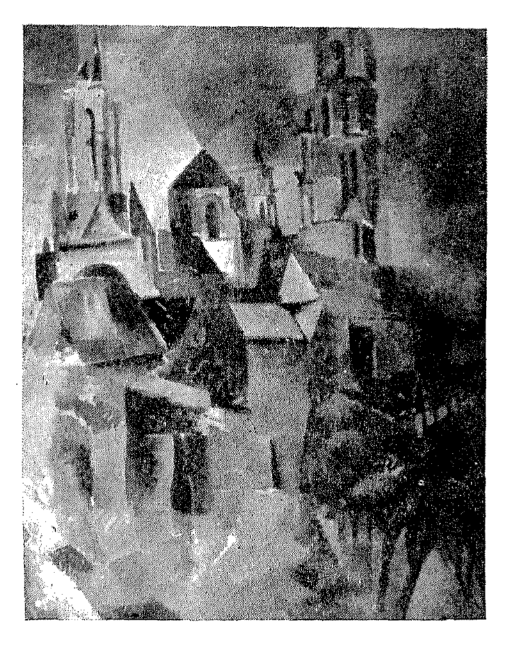
شباك « قلة » على شكل طاووس



مظلات ـ تصوير فوتوغرافي



من اعمال المصور « بوش »



من أعمال المصور « روبرت ديلوناي »

ارتبـاط الفنان

انه الصباح الباكر ، وأنت تنتظر فى الطريق • تقف على الرصيف ممسكا بالسور الحديدى البـارد • تندفـع العربات ، الى أعلى شـارع سـليمان باشا كأن بها ماردا مجنونا ، لا يكل • تتابعها بنظرك • مع امتداد الشارع ـ الذى غسله ضوء الصباح الباهت ـ يقف تمثال طلعت حرب منتصبا • قاعدته يكاد يصهرها ضوء ذهبى شديد ، أما صدر التمثال فيربت عليه الضوء فى شحوب • خلفه بناية مجمع التحرير تميل على التمثال خانقة اياه •

أنت تعلم أن شارع سليمان باشا لا ينتهى بتمثـال طلعت حرب • فهو يمتد الى ما بعد ذلك • أضف ، أن بناية المجمع يفصلها عن آخر الشـــارع ميدان التحرير الشاسع •

اذن مـا الذى جعلك ترى البنايـة ، وقـد اقتـربت بنوافذها المصفوفة ؟ تميـــل على التمثال مضيقة عليـــه الخناق ؟ هل ســـاعدت قوانين الرؤية والبعد الثالث على هذا الوهم ؟ فالمسافات تضيق تبعا للحجوم التى تقل وهى

تمتد لتتلاشى في الأفق ؟ تستبعد هذه الفكرة ، فانعكاس الضوء وتدرج الأشياء ، في شــحوب ، كلما بعدت مع اختفاء التفاصيل ، كفيل بأن يجعلك تقدر طول المسافات الصحيح ، ومكان الأشياء منها ٠ اذن ما الذى جعلك ترى المنــظر الذى أمامك هكذا ؟ لابد من وجــود ما حملك على تجسيد الشارع بهذه الصورة ؟

أتعيش أزمة نفســية ؟ تحاول أن تتذكر ٠ أين رأيت ، قبل ذلك ، تمثالا مضاء ، وأرضا تميد ، وبنــاية ضــخمة تميل على التمثال بنوافذها المصــفوفة ؟ يجهدك التفكير ، وأخيرا تتذكر أنهــا صــور دى كيركو الأولى ذات الرؤية المتافيزيقية ٠ تلك الصــور التى نرى فيها تماثيل مضيئة تميل عليهــا بنايات ضخمة كالســجون ٠ وهكذا ودائما حين ينظر الفنان لشىء أمامه يجد نفسه مرتبطا فى نفس الوقت بشىء آخــر ، أو بعمل فنى تعيه ذاكرته ٠ وتحدد ما يتذكره حالته النفســية ٠ النتيجة أن إبداعه الفنى يكون وفقا لمزجه بين الشىء الذى يراه وبين ذلك الذى يرتبط به ٠ فالفنان يتعامل مع الشىء مرتبطا فىذاكرته بآخر ، فيمزج بين الشيئين ٠ وتقديرنا له حينئذ يتوقف على مدى ونوع حساسيته فى المزج بين الاثنين ، وما أخذه من هنا وما أخذه من هناك ٠

لكن لا يضيرنا أولا ان رجعنا وناقشنا ارتباط الفنان بالشىء وبالواقع ٠ تخبرنا المجلات الأجنبية عن نكوص

فنان تجريدى مشــهور ورجوعه الى رســم الموضــوعات المشــــخصة متقيدا بالواقع المرئى • هذا عدا الذيــن اســتبعدوا – أصلا – فكرة ارتباطهم بمذهب تجريدى ، فرفضوا فكرة ابتعاد الفنان عن العالم المرئى • لماذا يحدث هذا ؟ يجيب أحدنا : ذلك لأن بعض الفنانين يجدون أهمية فى تجسيمهم الأشياء كما يرونها – وان كانوا لا يتقيدون بنقلها تقيدا حرفيا • يشعرون بضرورة احتياجهم للتقاليد والواقع ••• أو يجيب أن آخريين وجدوا أنفســهم قــد حققوا كيانهم الفنى عن طريق اعجابهم بفنان من الفنانين السابقين • وكم وجدنا فنانا يبدأ رسم عباد الشمس بعد اعجابه بالصور التى رسمها فان جوخ لهذه الزهور •

فلتكن مثل هــذه الاجابات على شىء من الصــحة ، لكن لا يصح مناقشــــة الأمر بشىء من التهاون • فأهمية الموضوع فى الفن أكثر مما نتصور ! فنحن نعيش حياتنا ، خاضعين ، ومتأثرين بالكثير من الأشياء كالشمس ، والليل والشجرة ، والزهرة ، والثمرة ، والأرض ، والنهر • كلها أشــياء تؤثر فينا ، وتصــلح موضــوعا للفنان • يعايش المشاهد بدوره هذه الأشــــياء • لذلك فهى المــادة التى يستطيع الفنان بها أن ينقل أحاسيسه وأفكاره •

وبما أنه من الصعب اتفاق الناس على تحليل واحد لشىء مرسوم ، أو الوصول للغرض الذى أراده الفنان ،

فالمســتمتع يميل دائما لقبول الموضوع المرئى كوســيط يســتطيع أن يقنع نفســه بفهم الفنان ، وكم يخذله هذا الوسيط ! ٠

* * *

من الممكن أن يكون الشيء رمزا ٠ وقد يصطلح على مفهوم واحد لوظيفته وعلاقتنا به وقد لا يصطلح ٠ يعيش فى خيالنا ، بصــور مختلفة ، تحددها تجاربنا الذاتية وظروفنا المختلفة ، ومثاليــات الكمــال بالنســبة لنــا ٠ يعيش الشيء فى ذاكرتنا بالصورة التى نتمنى أن يكون عليها ٠ انها صورة يحددها حبنا أو بغضنا له ٠ رغم أننا نادرا ما نجد تفاحة تملك اللون الأحمر الصريح ، لكنه قد ارتبط نضج التفاحة وحلاوتها باللون الأحمر ، فأصبح مفهوم لون التفاحة بالنســبة للناس دائما الأحمر ٠٠٠ ورأينا ماتيس يرسم التفاح بدرجات من اللون الأزرق ٠ رسم ماتيس التفــاحة باللون الأزرق رغم تمســك المشاهد بأن التفاحة حمراء ٠ وبهذا يكون قد ربطه بمثالية أخرى ، ألا وهى امكانية وجود ارتباط غير ذلك الارتباط ٠ تستند الخدعة التى أحدثها ماتيس هنا على أنه استطاع رسمهـــا بثقة واعتداد ، وقوة ووثوق ، تكاد تجعلنا نؤمن بامكانية وجود التفاحة زرقاء ، أو نتسائل أليس من الأفضل ؟ وما الذى يمنع من أن تكون التفاحة زرقاء ؟ اذن ماتيس أقنع

المشاهد بأن التفاحة زرقاء ؛ أو قدر أن يجعله ينسى أن لونها مناف للون الطبيعي • هذا التغيير الذى قد يبدو بسيطا وساذجا خلق فعلا العمل الفنى الكبير ، وهو الذى بنيت عليه كل المقومات التشكيلية • جعلنا نقبل التفاحة بلون أزرق ، فهناك قوانين تشكيلية أخرى وضعها لنا فى الصورة حتمت وجود تفاحات بلون أزرق •

* * *

فعل ماتيس هذا ، من خلال قوته فى السيطرة على صنعة الرسم والتلوين ، حتى كاد أن يغير مفهوم المشاهد عن التفاحة فيربطه بثمرة زرقاء فيها فرحة الحياة • ما الذى جعله يرســـم التفاحة بلون أزرق ؟ ما هى الرؤية المكتنزة فى عقله الباطن التى جعلته يحقق هذا بنجاح ؟ من أين أتى بلونه الأزرق ؟ من يدرى فربما فى طفولته كانت أمه أو عمته تملك رداء نقشت عليه زهور زرقاء مبعثرة • وفجأة ذكرته بعثرة التفاح على رداء المنضـــــدة بالرداء ، فاذ به يرى اللون الأزرق مفتاحا ، به يستطيع بناء عمله الفنى •

وللعناصر المكونة للشكل ـ كل على حدة ـ أهميتها ، لكن ما يصنعه المصور بمزجه هذه العناصر بعضها ببعض ، وما يضيفه بحساسيته المرهفة ، له كذلك قوة مؤثرة ، حتى تدب الحياة فى العمل الفنى • مثال ذلك مساحات

الأشجار التي رسمها الفنان [illegible]

بحقول قمح محصودة وأشجار [illegible]

أنه [illegible] سادة [illegible] لا [illegible] أحد من

المدلول الإخباري للحقول والنباتات أصبحت الصورة

توحي لنا بجو ميتافيزيقي [illegible] لا ينفي هذا أن [illegible]

والرغبة التي حدت الفنان للخلق [illegible] كانت [illegible]

سعى لبناء العلاقات [illegible] من [illegible]

حققها بالعناصر المكونة [illegible] خط [illegible]

ونور ... الخ .

* * *

والمستمع [illegible]

يناقش أية تفاصيل [illegible]

فالقوة المقنعة له هى فاعلية العمل [illegible]

ومدى تأثيره فيه .

بانتقالنا لفن آخر ، مثل فن الكلمة ، ربما ، يمكننا توضيح وجهة النظر هذه ، التى تدور حول مدى ونوع ارتباط الفنان بموضوع قد اختزنه فى عقله الباطن وأهمية ذلك فى ابداع الفنان لعمله الفنى . يتساوى الأمر ان كان الموضوع يجسم لنا شيئا ملموسا من الطبيعة ، أو كان حدثا أثار الفنان فانفعل به ، أو عملا يعجب به لفنان آخر . نرى ذلك واضحا فى كل الأعمال الفنية الكبيرة .

وقبل أن ندلل على ما نقصد بأبيات للشاعر ت . سُ
اليوت من قصيدته « الرجال الجوف » لا يمكننا تجاهل
نظرية صاغها نفس الشاعر في هذا الأمر وسماها
Objective correlative
ومعناها الرباط الموضوعي المتبادل . يقصد بهذا ارتباط
الفنان بشيء آخر ظل ملازما له وقت الخلق نفسه .

وأبيات اليوت هي : ـ

Here we go round the prickly pear.
Prickly pear, prickly pear.
Here we go round the prickly pear.
At five o'clock in the morning.

وفى بعض الطبعات نجد هذه الأبيات مكتوبة بحروف
مائلة ، مختلفة عن باقى القصـــيدة ، اذ أنهـــا تكاد تكون
أبياتا من أغنية شعبية انجليزية ـ ما من طفل انجليزى
الا ويرددها . تقول هذه الأغنية : ـ

Here we go round the mulbery bush.
The mulbery bush, the mulbery bush.
Here we go round, the mulbery bush.
So early in the morning.

انها ليست سرقة فالأغنية تكاد تكون معروفة لكل
انجليزى . وهى كذلك ليست اقتباسا ، فرغم أن الكلمات
تكاد تكون واحدة والايقاع واحدا ، والنغم كذلك يتشابه ،

الا أن المعنى يختلف كلية · لقد أعطى ت · س · اليوت لهذا الايقاع البسيط والمعنى الساذج صورة ميتافيزيقية ، تدور حول تعب الانسان ومعاناته ·ذلك لأن Prickly pear نوع من الصبار لا يوجد الا فى الصحراء القاحلة غير المأهولة بالسكان ، أما Mulbery bush فهى شجيرات انجليزية تنمو فى أى حديقة انجليزية · وبهذا تحولت صيغة الجمع التى توحى لنا فى الأغنية الشعبية بأطفال تلف حول الشجيرة · تحولت لتوحى لنا بأن كل الانسانية تجوس فى صحراء قاحلة ، وتدور حول شجرة صبار جافة ذات شوك ، لا ثمر لها ولا نفع · كل الانسانية تلف دون هدف فى الساعة الخامسة صباحا ، وفى الوقت الذى يجب أن ينام الناس فيه · اذن لقد استطاع ت · س · اليوت أن يلتقط شيئا بسيطا ، وبلمسة بسيطة كذلك ، خلق شيئا عميقا وعملا عظيما ، حتى كاد الأمر أن يكون معجزة · هذا هو الرباط الموضوعى · وهذا هو ما نرمى اليه بأنه دائما يوجد أصل لكل عمل فنى جديد ، وكبير ، والا فمن أين سيأتى به الفنان ؟ لا بد له من الامساك بشىء ملموس ، ثم يعيد تشكيله من جديد · وقد رأينا بيكاسو وغيره من الفنانين مثل فان جوخ وديلكروا يمسكون بأعمال الفنانين السابقين ، ثم يعيدون تشكيلها وفقا لرؤيتهم وأسلوبهم · لا يقلل هذا من الأصل ولا من العمل الذى صاغه الفنان ·

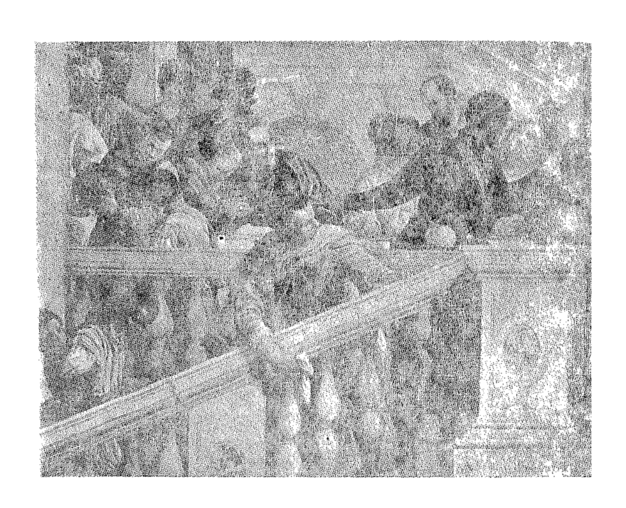
يحيرني دائمـا أمر خـاص بالتجربـة التي تحـدث للمشاهد ، حين ينظر الى صورة . فأنا بصفتي رسـاما لا يمكن ان أقيس احساسي ازاء عمل فني بتجربة الرجل الذى لا يمارس الفن ولكنه يستمتع به ان تأمل صورة . وان كان العمل الفنى الذى يغلفه موضوع ما ، ظل على مدى طويل يناقش عن طريق وصف ذلك الموضوع ، فماذا الآن عن الصور التى تبدو وكأنها لا ترتبط بشيء ؟ ماذا عن التجريد ؟

هل مثل هـذه الصور ترتبـط بالواقع وبالحياة ؟ الاجابـة نعم ، فقـوانين الاتـزان والايقـاع والصراع بين المتناقضات والانسجام ، مستمدة ومبنية على قوانين الحياة وعلاقة المواد والكائنات بعضها ببعض .

كما أن الصـــور التجريدية مهـما كانت غارقة فى الغرابة والغموض فلابد أن يكون لها ارتباط بشيء فى الحياة ، أو بصورة أخرى تجريدية أو ذات موضوع .

ومن الاستحالة النظر الى صورة تجريدية دون ربطها بشيء يماثلها . فيجندالمشاهد ذاكرته ، ويجمع ازاءهـــا كل العلاقات المشـــابهة التي شعر بها فى الحياة أو فى صورة رآها من قبل ، حتى يسهل عليه فهمها . وحينذاك يكتشف العنصر الفردي والاضافة الجديدة التى أضافتها له الصورة . فيقبلهـا كعمل فنى أو يرفضهـا . والفرق الأسـاسى بين صـورة تجريدية وصـورة تملك موضوعا

مرئيا ، أن الصورة الاخيرة تجـــدد للرائى تجارب مرئية مر بها من قبل ، تجارب لا علاقة لها بالفن • أما الصورة التجريديه فهى تجدد للرائى تجربته مع الاحساس الفنى فقط • تحصره دون أى شيء يشتته أو يبعده عن مواجهة التـجربة الفنية التى أمامه فيقبلهـــا أو يرفضها • هذا لا يمنع القول بأن الصورة التى تحتوى على موضوع مرئى أقرب الى الرجل العادى من الصورة التجريدية على الرغم من أنها أحيانا ما تربطه بتجارب حسية مر بها ، ومعانى أدبية ، ورموز • تربطه بأشياء لا علاقة لها بالفن أو بالعمل الفنى الذى أمامه ••• وهنا تكمن خطورة الصورة التى تملك موضوعا مرئيا ، دون قيم تشكيلية سـليمة ، كما تكمن خطورة صـورة تجريدية لا تملك ارتباط الفنـان المباشر بواقع حياته •



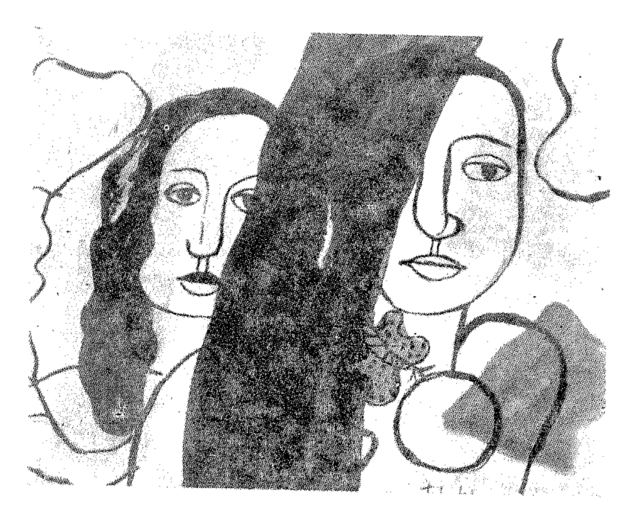
من أعمال المصور «فيرونيز»



نحت بارز للفنان « جويرتشا »



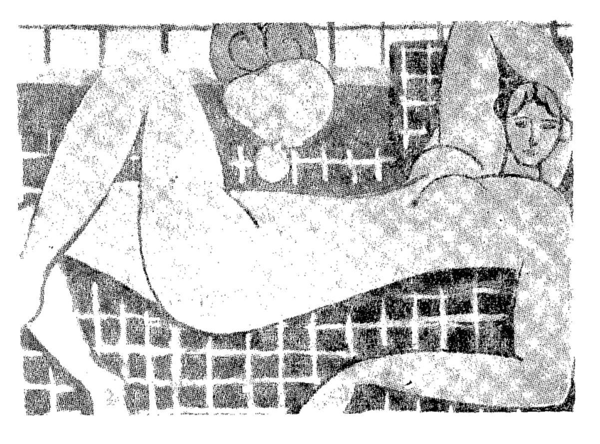
رسم للمصور « فيون »



تصوير للفنان ((فرنان ليجيه))



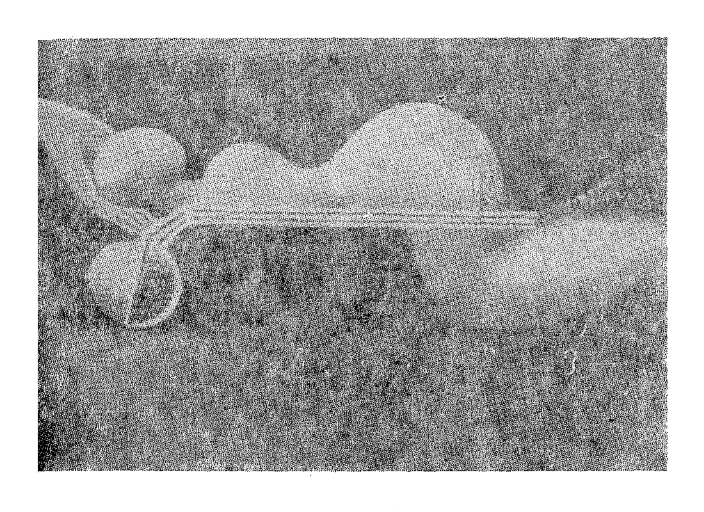
للفنان « كوربيه »



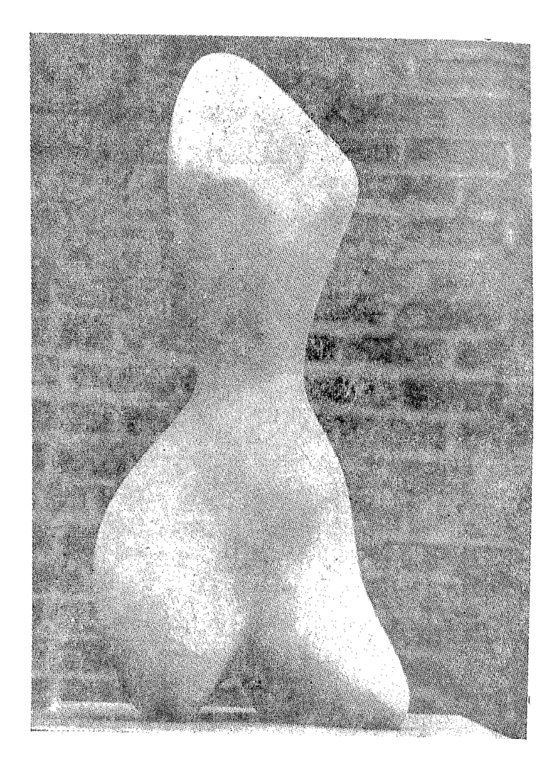
للفنان « ماتيس »



نحت للفنان الفرنسي «أدم»



حفر للفنان « براساى »



نحت للمثال « جويتو كنوب »

الفن احتياج انسانى

بقى أن نتحدث عن الأمور التى تختص بسؤال دائما ما نسمعه يتردد فى صالات العرض : « ما معنى هـــذه الصــــورة ؟ وما فائدتهـــا ؟ ومـا علاقتهـــا بالمجتمع ؟ زاد الأمر ليسا اصرار كل من المشاهد والفنان على الكاتالوج» فنجد المشـــاهد يصر مع أول خطوة يخطوها داخل صالة العرض على الحصول على « الكاتالوج » كأن « الكاتالوج » هو المجهر الذى سيتمكن بواسطته من فك طلاسم وأسرار الأعمال المعروضة · وفى معظم الأحيان تكون هذه المطبوعات عديمة الفائدة ، وليس لها وظيفة سوى الجانب التسجيلى فقط ، لكن المتفرج يصر على « الكاتالوج » ، يتوكأ عليه من صورة الى صورة · وفى الحقيقة هو لا أكثر من مجموعه أسماء تدعو للسخرية مثل ذات الشــعر الاســود ··· وبائعة الجوافة ، وطبيعة صامتة على رداء أزرق ·· الخ · وهو بهذا يكون قد حدد رؤيته للصورة صائغا لها معانى وصفية وأدبية وفقا للتسمية · شأنه شأن من ينصت الى قطعة موسيقية ، ويفشل فى أن يجعل اللحن يصل الى

أعماقه · يتذكر أن اسم القطعة ثورة الحياة · فيتخيل الموسيقى رافعا قبضته فى وجه الحياة وفى وجه الرياح ، وتنساب الموسيقى الى أعماقه وفقا لخياله هو ، وسرعان ما تصبح قطعة الموسيقى ممتلئة بالمعانى · هذا خطأ : فالاستجابة للعمل الفنى يجب أن تكون دون مؤثرات · وكما أن اللغة التى يتعامل معها الموسيقى هى لغة الأصوات واختلاف وتباين درجاتها ، كذلك اللغة التى يتعامل معها المصور هى لغة الأشكال التى تنتج عن تباين واختلاف الخطوط والالوان والمساحات ·

أما عن فائدة العمل وعلاقته بالمجتمع فقد أصبح هذا التساؤل فى السنوات الأخيرة يشكل خطرا جسيما ، فكثير من الفنانين كنوع من الدعاية لأنفسهم أو تزلفا للسلطات ، يربطون انتاجهم الفنى بشعارات سياسية جوفاء لاعلاقة لها بالعمل الفنى · ورغم هذه البدعة المستحدثة ، لا يحق لنا أن نغفل أهمية أن الفن الأصيل بوجه عام يساعد الانسان على المضى فى تحقيق شىء يسمى العدالة الاجتماعية · دعنى أحاول أولا شرح ما يمكن أن أطلق عليه الفهم الخاطىء لسؤال « ما علاقة الصورة بالمجتمع ؟ »

أى أناقش وجهة النظر الخاطية لهذه القضية — أنا حينما أذهب الى معرض لا أضع فى الاعتبار انى ذاهب لحضور اجتماع سياسى ، أو ندوة عن مشاكل المجتمع · ولا أظن أن هناك من يضع مثل هذه الاعتبارات قبل التوجه

لمشاهدة صور · فلماذا اذن هذا الربط المباشر ؟ خصوصا أن أحدا لا يستطيع القول أنه عبر هذه القرون الطويلة ، كانت الصورة أو التمثال بطريقة مباشرة هي الوسيلة الملائمة للضغط على الحكومات لتأميم الأرض أو لتقديم خدمات اجتماعية أكثر للفرد · ان ما نعنيه عن أهمية الفن بالنسبة لمجتمع لا يأتي بهذه الطريقة المباشرة ، انه يأتي بعد فهم أعمق للغة الشكل التي يبنى عليها العمل الفنى نفسه · وبعد تقبلنا لهذا العمل ، وتأملنا له ، نتركه وقد وعينا منه أشياء لم نكن نعرفها من قبل · أى أن رؤية هذا العمل قد أضافت شيئا الى الحصيلة التى لدينا عن القيم الجميلة والحقة · فالألوان والفراغات التى نرتاح اليها حينما يضعها لنا فنان على مساحة شاغرة تزيد فهمنا للتكامل ووحدة الايقاع فى الحياة · وبعبارة أخرى ، وبمستوى أعمق من التفكير ، أقصد أننا حملنا فى ذاكرتنا ، بعد انصرافنا عن الصورة طريقة الفنان نفسها لرؤية العالم وقد عبر عنها بطريقته فى رسم شجرة مثلا · فالأشكال والخطوط والفراغات والمساحات المشغولة والأضواء والظلال كل ذلك وسائل يعبر بها الفنان بطريقته الخاصة عن رؤيته للعالم وفهمه للحياة ·

نصل هنا الى سؤال آخر · لماذا نعطى اهمية لرؤية الفنان الخاصة وطريقته فى النظر للأشياء ـ وان كانت هذه الرؤية ذات أهمية بالنسبة لنا نحن الرسامين فلماذا تمنح الجميع السعادة ؟ هل لأنها تقلل فينا خوفنا من

العقم الذى نشعر به فى أعماقنا ؟ أم لأن طريقة النظر بكيفية معينة تربطنا أكثر بالحياة ؟

لقد زاد فينا النحات الرومانى الاحســـاس بمثالية جمال ووقار الجسم البشرى الذى لا نحســـه فى حياتنا العادية . أما رمبرانت فالصراع الدرامى للضوء والظل فى صوره يذكى فينا الاحساس بالشـجاعة الأدبية . ويزيد « ماتيس » بألوانه وخطوطه الصريحة اهتماماتنا الحسية . كل هذه الأمثلة شخصية وأضيق من أن تحتوى الحقيقة الكاملة عن الفن . كمـا أن العمل الواحد ـ لدرجة ما ـ يستطيع أن يذكى نوازع مختلفة لأفراد مختلفين .

النقطة المهمة هى أن أى عمل صادق وناجح يجدد فينا رؤية جديدة كلما تطلعنا اليه . يجدد فينا الرغبة فى الحيـــاة . وليس من المفروض أن يكون العمل يدعو الى التفاؤل ، فالفن الأصيل بوجه عام يجدد فينا هذه الرغبة بما فى ذلك أعمال التراجيدى الممتلئة بالمآسى . وليس الموضوع هو الذى يعطينا مثل هـذه الرغبة لكن المعالجة نفســها : نســيج العمل الفنى ، طريقة رؤية الفنـان لموضوعه . فرؤية جويا لموضوع المذابح البشريه ، تحمـل الى ادراكنا ضرورة أن نعيش حياة أفضل وأحسن وأشرف دون مذابح من هذا النوع . ورغم أن مجموعة صوره هذه تعبر عن مذابح بشرية فهى لا تعطى مطلقـا الاحســـاس

باليأس أو الأستسلام لاى طغيان ... لكن هل كل الأعمال الفنيه تعطينا دفعة للحياة ؟؟

الأعمال الفنية بوجه عام يمكن تقسيمها الى نوعين من التفكير رغم أن الفن عامة يعطينا الاحساس بالحياة كما قلنا . هنـاك أعمـال تعطينا ضمن ما تعطينا الاحسـاس بالسيطرة على الواقع مثل أعمـال بيرو دى فرنشيسكا ، ومونتانيا ، وبوسان ، وديجاس . ان أعمال هؤلاء الفنانين تعطى بطريقة قاطعة الاحساس بمفهوم الانسان وعلاقته بالحركة . وهناك أعمال أخرى تجسـم لنا طريقة معينة للرؤية . مثل أعمـال جويا التعبيرية ، التى يذهب فيهـا مفهوم الفن الى التعبير عن التمرد الانسانى على الأوضاع المحيطة . انهـا تبدو فى اطار تعبيرى خالص ، يجعـل الصنعة تأتى فى المرتبة الثانية . وقد يشاركه فى هـذا فنانون آخـرون - على مر العصـور - مثـل الجريكو ، ورمبرانت وغيرهما ، وان كان لكل منهم شخصيته وأسلوبه ويمكننا أن نعدد الكثير من الفنانين الذين تتناول أعمالهم اصرار الانسان على أنه أقوى من الظروف المحيطة ، بل هو أقوى من الأحداث نفسها ، ومنهم تيتيان ، وديلاكروا ، وفان جوخ :

هـذا التقسيم قد يقترب من التعريف التقليدى الذى يقسم الأعمال الى كلاسيكية ورومانتيكية لكنه أشمل وأوسع

لعدم ارتباطه بمرحلة تاريخية معينة • فلا يمكن النظر الى الجريكو على أنه رومانتيكى كديلاكروا وشوبان • .
يقول قائل لقد أطلت فى شرح وجهة النظر التى تدور حول أن الفن يولد فينا الاحساس بالحياة والأمل وهى ليست بالجديدة على الفكر وفلسفة الجمال ... لكن هل شعورنا أمام صورة لبلليني هو نفس الشعور الذى شعر به الدوج حاكم فينسيا حينما رآها لاول مرة ؟ لا . وأبسط مثال يؤكد هذا بطريقة ملموسة ان عزف قطعة موسيقية يختلف من عصر لعصر فطريقة عزف هوبرمان مثلا لكونشرتو الكمان الذى كتبه بيتهوفن ، تختلف عن عزف دافيد أوستراخ • والدوج نظر الى صورة بلليني وهو خاضع لتقاليد عصره ومعتقداته ولطبقته ووراءه كل تفكير ومثاليات وحضارة القرن السادس عشر • أما نحن فننظر الى صورة الدوج بكل توتر وصراع حياتنا فى هذا القرن • وبطريقة جدلية أخرى ان نظرتنا الى الصورة تختلف وتتوقف على نوع الصراع الذى نخوضه ، بل وعلى طبقتنا الاجتماعية كذلك • فدائما يوجد فى كل فن أصيل ما يجدد رؤيتنا وايماننا بالحياة ويسد احتياجاتنا النفسية • يحمل كل فن روح العصر الذى يخلق فيه واحتياجاته ، هذه حقيقة لا جدال فيها ، لكن مهما تطور الفن فقيمته التكوينية ثابتة • ما يتغير فيه هو المظهر الخارجى فقط ليلائم الوقت والظروف • فاحتياجات الانسان المادية والنفسية ، ودوافعه ثابتة ... وما زال

الايقاع العــام للكون والحياة على ما كان عليه منذ آلاف السنين ، وما زالت تهزنا رسوم الرجل البدائي على حوائط الكهوف ، رغم أن انتاجنا الفني يختلف عنها اختلافا تاما في مظهره ·

وهل كان يعلم بوسان ، حينما رســم صوره لتزين قصور نبلاء فرنسا في القرن السابع عشر ، هل كان يعلم أن صوره ستعطي لرسام فرنسي آخر في القرن العشرين ، أملا في الحياة ؟ هذا الفنان هو فرناندليجيه العظيم · وقد صرح أن تكوينات بوســـان أكدت ايمانه بمجتمع الطبقة الكادحة · ففر ناند ليجيه رأى أعمال بوسان من خلال ايمانه هو بالطبقة الــكادحة · وهو يؤكد بهــذا أن لا وجود لفن سلبي وفن ايجابي ، ولا وجود لفن يؤكد القوى الهابطة ، وفن يؤكد القوى الصاعدة · فقضية الفن هي نفس القضية الانسانية وتطوره هو تطور المجتمع ·

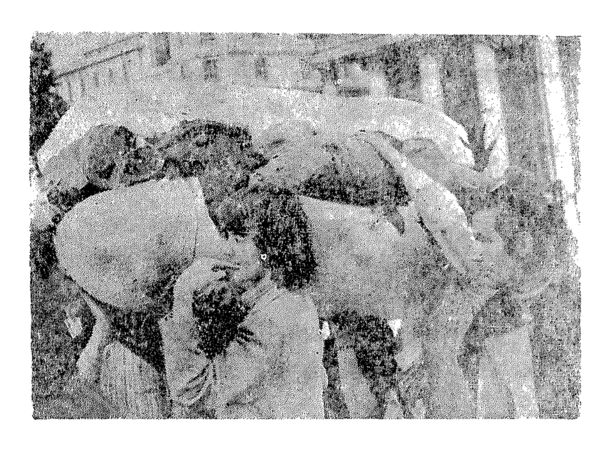
***

ان عصرنا هذا الذي يتسم بصبغة صراع الملايين ، فيه فقط نستطيع أن نكشف أسرار الفن الكثيرة · اذ نحلله ونقننه ونشرحه بوجهة نظر علمية وسليمة وجـــديدة ، وليس معنى هذا أننا نقصد أن طبيعة الفن تتغير أو أن عناصر الشكل قابلة للتجديد ·

النهاية

في أحلك اللحظات ، يشعر المرء بالفن ، كيد صديقة تشد على يده ، كدعوة صريحة للحياة ، ضد قوى الفناء .

لذلك مهما ادعى فنان أنه قد انصرف عن أحداث تحيط به ، فلا يؤخذ ، أبدا ، هذا ، على أنه موقف حيادي . فرفض الفنان للحدث كرفض حيوان يريد الحياة لطعام مسموم . وهو في رفضه يصبو لتثبيت معنى الانسانية الأشمل والأبقى . انه موقف من أجل الحياة نفسها .

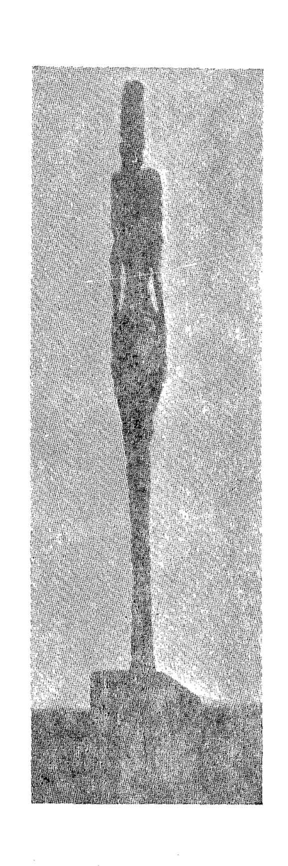


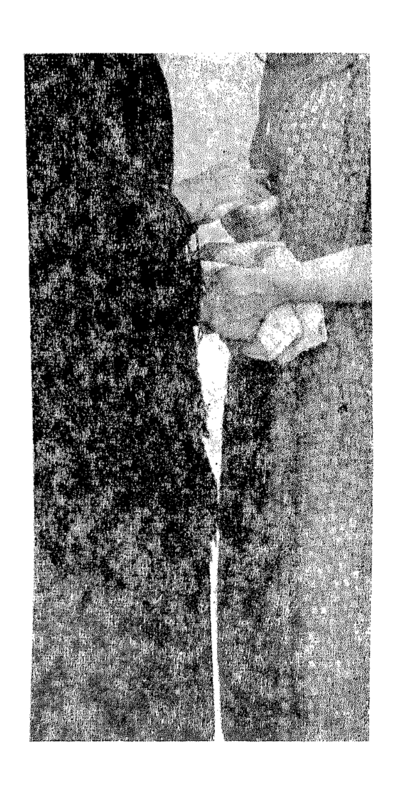
... واحتج الهيبز على حرب فيتنام











فهرس

المطبعة الثقافية

رقم الايداع بدار الكتب ٢٧٤٢/١٩٧٠

ملتزم التوزيع

في الجمهورية العربية المتحدة وجميع أنحاء العالم

الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر

مكتبات الشركة بالجمهورية العربية المتحدة

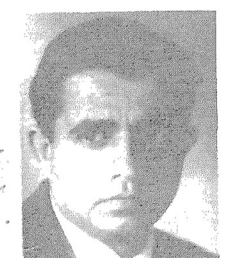
الفرع	العنوان	التليفون / المدينة
١ – فرع شريف	٣٦ شارع شريف	تليفون ١٢–٤٠٠١٢ القاهرة
٢ – فرع ٢٦ يوليو	١٩ شارع ٢٦ يوليو	٧٥٠٢٩ القاهرة
٣ – فرع ميدان عرابي	٥ ميدان عرابي	٤٦٣٨٣ القاهرة
٤ – فرع الشريفين	١٣ شارع محمد عز العرب	٢١١٨٧ القاهرة
٥ – فرع الجمهورية	٢٢ شارع الجمهورية	٩١٠٧٩٢ القاهرة
٦ – فرع عابدين	١٤ شارع الجمهورية	٩١٤٣٣٣ القاهرة
٧ – فرع الحسين	ميدان الحسين	القاهرة
٨ – فرع الجيزة	١ ميدان الجيزة	٨٩٨٣١١ القاهرة
٩ – فرع أسوان	السوق السياحي	٢٩٣٠ أسوان
١٠ – فرع الاسكندرية	٤٩ ش سعد زغلول	٢٥٩٢٥ الاسكندرية
١١ – فرع طنطا	ميدان الساعة	٢٥٩٤ طنطا
١٢ – فرع المنصورة	ميدان المحطة	المنصورة
١٣ – فرع أسيوط	شارع الجمهورية	أسيوط

مراكز ووكلاء الشركة خارج الجمهورية العربية المتحدة

الاسم	العنوان	المدينة
١ – مركز توزيع الجزائر	شارع بن مهيدي العربي رقم ١١ سكرد	الجزائر
٢ – مركز توزيع لبنان	شارع دمشق	بيروت
٣ – مركز توزيع العراق	ميدان التحرير	بغداد
٤ – عبد الرحمن الكيالي	شارع ٢٩ آيار – دمشق	سوريا
٥ – الشركة العربية للتوزيع	ص. ب رقم ١٢٢٨ بيروت	لبنان
٦ – قاسم الرجب	مكتبة المثنى – بغداد	العراق
٧ – رضا العيسى	وكالة التوزيع – عمان	الأردن
٨ – عبد العزيز العيسى	دار التوزيع ص.ب ١٥٧١	الكويت
٩ – وكالة المطبوعات	الكويت	الكويت
١٠ – مكتبة الوحدة العربية	شارع عمرو بن العاص – ليبيا	بنغازي
١١ – محمد بشير الفرجاني	٣٣ شارع عمرو بن العاص	طرابلس
١٢ – الشركة الوطنية للتوزيع		تونس
١٣ – وكالة الأهرام	شارع الرشيد	[illegible]
١٤ – المكتبة الوطنية	المنامة – الخليج العربي	البحرين
١٥ – مكتبة العروبة	ص.ب ٤٢ و ٦١	الدوحة
١٦ – عبد الله حسين الرستماني	المكتبة الأهلية ص.ب ٢٦١	دبي [illegible]
١٧ – المكتبة الحديثة	ص.ب ٣٢	مسقط
١٨ – أحمد محمد [illegible]	المكتبة الوطنية ص.ب ٢٥	المكلا
١٩ – مكتبة دار العلم	شارع عبد المغني ميدان التحرير	صنعاء
٢٠ – علي ابراهيم [illegible]	ص.ب ٨٢	أسمرة
٢١ – عبد الله قاسم الحرازي	ص.ب ١٧٦٤	أديس أبابا
٢٢ – مكتبة [illegible]	ص.ب ٩٣٦	مقديشيو
٢٣ – عبد الله هاشم محمد	ص.ب ٨١٤	[illegible]
٢٤ – مكتب توزيع المطبوعات العربية	لندن	لندن
٢٥ – المكتب التجاري الشرقي	١٠ ش [illegible] ص.ب ٢٠٠٤	سنغافورة
٢٦ – مكتبة مصر		الخرطوم
٢٧ – مكتبة النصر		وادي مدني
٢٨ – وكي جرجس [illegible]	ص.ب رقم ١٥٥	الخرطوم
٢٩ – ابراهيم عبد القيوم	مكتبة [illegible] ص.ب ١٨٠	بور سودان
٣٠ – عوض الله محمود دبورة	مكتبة دبورة ص.ب ٢٤	عطبرة
٣١ – عيسى عبد الله	المكتبة الوطنية ص.ب ٢٤٥	ود مدني
٣٢ – مصطفى صالح	ص.ب ٤١	كوستي

أسعار البيع للجمهور في الدول العربية

سوريا ٥٠ قرش سوري – لبنان ٥٠ قرش لبناني – الأردن ٥٥ فلس – العراق ٥٠ فلس – الكويت ٧٠ فلس – السودان ٥٠ مليم – ليبيا ٥٠ مليم – قطر ٧٥ درهم – البحرين ٧٥ فلس – عدن ١٠٠ سنت – أديس أبابا ٥٠ سنت – أسمرة ٥٠ سنت – الجزائر ٨٠ سنتيم



أ . حسن سليمان .

- ولد بالقاهرة سنة ١٩٢٨ .
- تخرج فى كلية الفنون الجميلة سنة ١٩٥١ .
- اسهم منذ تخرجه فى الحركة الفنية بمعارضه الخاصة والجماعية (المحلية والدولية) والمسابقات .
- يعمل عضوا فنيا بالثقافة الجماهيرية ومشرفا فنيا لمجلة الكاتب .
- صدر له فى هذه السلسلة كتاب « سيكلوجية الخطوط » ، «الحركة فى الفن والحياة » .

المكتبة الثقافية

(جامعة حرة)

- خلاصة الفكر القومى والإنسانى
- تجعل المعرفة متعة تعمق الشعور بالحياة ، وسلاحًا يساعد على الانتصار فى معركة الحياة

يشرف على السلسلة

الدكتور شكرى محمد عياد

يصدر قريبا :

الإنسان والنسبية والكون !

١٥ ابريل ١٩٧٠

الثمن ٣ قروش